
BACHELORARBEIT

Dragan Gries

**Venus versus Mars -
Männlichkeit im Film „Gone
Girl – Das perfekte Opfer“**

2017

BACHELORARBEIT

Venus versus Mars – Männlichkeit im Film „Gone Girl – Das perfekte Opfer“

Autor:
Dragan Gries

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM14sM3-B

Erstprüfer:
Professor Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Dr. Verena Jahn

Einreichung:
Mittweida, 17.07.2017

BACHELOR THESIS

Venus versus Mars – Masculinity in the movie “Gone Girl”

author:

Dragan Gries

course of studies:

Applied Media

seminar group:

AM14sM3-B

first examiner:

Professor Peter Gottschalk

second examiner:

Dr. Verena Jahn

submission:

Mittweida, 17.07.2017

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Gries, Dragan

Venus versus Mars – Männlichkeit im Film „Gone Girl – Das perfekte Opfer“

Venus versus Mars – Masculinity in the movie “Gone Girl”

55 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Männlichkeit im Film „Gone Girl – Das perfekte Opfer“. Um diese zu analysieren werden verschiedene Definitionen aus den Gender Studies, hauptsächlich Theorien von De Beauvoir, Rohde-Dachser, Butler und Connell, herbeigezogen und untersucht. Auch Gender Film Theorien, wie der Hard Body von Jeffords oder der Male Gaze von Mulvey finden in dieser Arbeit Erwähnung und werden auf den Film angewandt. Durch die Natur der Thematik, wird Weiblichkeit in dieser Arbeit auch angeschnitten. Fazit beider Disziplinen ist, dass Männlichkeit sich in Form von Dominanz und Macht äußert. Diese Definition von Männlichkeit lässt sich aber im Film nicht widerfinden. Der Begriff Männlichkeit – aber auch Weiblichkeit - bedarf einer Erweiterung.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Vorwort	VII
1 It's a man's world	1
2 Mann ist, wenn man männlich ist, oder nicht?	4
2.1 Das männliche Subjekt und das weibliche Objekt	4
2.2 Das weibliche Subjekt	7
2.3 Gender als Verb	10
2.4 Von Männlichkeit zu Männlichkeiten.....	12
3 Männlichkeiten im Film.....	20
3.1 The Male Gaze	20
3.2 Harte Körper und der melodramatische Penis.....	23
4 Venus versus Mars	28
4.1 Nicks Männlichkeit & die Dynamik der Beziehung vor der Filmhandlung...	30
4.2 Nick.....	32
4.3 Die Neuverhandlung der Verhältnisse	33
4.3.1 Der Gaze zu Beginn.....	34
4.3.2 Die Schnitzeljagd	34
4.3.3 "'Cool Girl'. Men always use that, don't they?"	37
4.3.4 Der Auftritt seines Lebens.....	39
4.3.5 Bloody Amy.....	41
4.3.6 Die Wiedervereinigung.....	42
4.3.7 Shampoo?	43
4.3.8 Die Schwangerschaft	45
4.3.9 Das letzte Interview.....	47
4.4 Weibliche Macht und obsoletere Männlichkeiten	48
4.5 Gone Girl - Das perfekte Opfer.....	50
5 Fazit: Es ist Zeit für neue Geschlechterdefinitionen.....	53

Quellenverzeichnis.....	X
Literaturverzeichnis	X
Internetverzeichnis	XII
Filmverzeichnis	XIV
Eigenständigkeitserklärung	XV

Vorwort: Die folgende Arbeit kann krebserregend wirken

...Zumindest schien dies bei mir der Fall zu sein. Dabei handelte es sich nicht um eine beliebige Krebsart, sondern um eine männliche: Hodenkrebs. „*Be careful what you wish for*“ sei an dieser Stelle erwähnt, denn jeder Student wünscht sich im Endspurt ein wenig mehr Zeit. Oftmals kommt diese in Form einer Krankschreibung und ich hatte mir auch gedacht so eine kleine Krankschreibung wäre was Feines. Hätte ich gewusst, dass mich 4 Wochen Krankschreibung einen Hoden (und mehr) kosten würden, hätte ich mir Durchhaltungsvermögen gewünscht. Statt die Krankschreibung mit der Fertigstellung der Bachelorarbeit zu verbringen, verbringe ich sie mit der Nachsorge von beispielsweise verschiedenen Post-OP Komplikationen. Es hat auch allen Anschein, dass dies auch mehr als 4 Wochen bedürfen wird. Ganz zu schweigen von den innerlichen Wunden, sowie Freunde und Familie.

Die Ironie ist jedoch filmreif und um es in Worte meiner Generation zu fassen: The struggle is real. Ein Student schreibt über Gender im Film und setzt sich mit dem Thema Geschlecht und Gender intensiv auseinander und erkrankt letztendlich an einem vergeschlechteten Krebs? Stoff für eine Komödie. Warum erwähne ich das Ganze im Vorwort? Ich möchte klarstellen, dass ich meine Arbeit während meines Exkurs in die Welt von Krebs, Krise und Kontemplation fertigstellen musste und sie dementsprechend vorwarne. Diese Arbeit stellt eine sehr rohe Fassung meiner ursprünglichen Vorstellung des Endprodukts dar. Krebs nimmt einem sehr viel, aber es regt zum persönlichen Wachstum an. Diese Bachelorarbeit, welche noch vor einigen Wochen so gigantisch aussah, ist, in dieser neu gewonnenen Perspektive, sehr klein und unbedrohlich. Ich bin nicht aus dem gleichen Holz wie Herr Prof. Gottschalk geschnitzt, der trotz seines Kampfes mit Krebs (zu einem viel ungünstigeren Zeitpunkt im Leben als ich) seinen akademischen Verantwortungen zufriedenstellend nachkam. Ich habe momentan größere Baustellen im Leben

als diese Arbeit. Ich möchte an dieser Stelle Herrn Prof. Gottschalk danken, der, in dieser Odyssee, mir beistand. In einer Situation, wo Freunde und Familie wahnsinnig werden, tat es gut jemanden zu haben, der die eigene Einstellung und Erfahrung teilte. Sie sind wirklich ein krasser Kerl und definitiv zum Vorbild für mich geworden.

Mein Krebs soll keine Entschuldigung für die Mängel in meiner Arbeit darstellen. Ich erwarte auch kein Verständnis (erfahrungsgemäß das letzte, was man erwarten kann; Gruß an die Bürokratie). Ich hatte jedoch Ihnen beiden eine sehr gute Bachelorarbeit versprochen und ich schuldete Ihnen zumindest eine Erklärung und Entschuldigung, warum ich dieses Versprechen nicht einhalten werde. Vielen Dank für Ihre sehr kompetente Betreuung, Frau Dr. Jahn und Herr Prof. Gottschalk. Ich hätte mir keine besseren Prüfer wünschen können. Es tut mir leid, aber ich werde Sie mit dieser Arbeit leider nicht stolz machen können.

Vielen Dank an meine Freunde und Familie, die mich während der Bachelorphase, aber auch der Krebsphase unterstützt haben. Es tut mir leid, dass ich euch allen so viel Leid verursacht habe.

An dieser Stelle möchte ich jedem, der das liest, ans Herz legen, die Krebsvorsorge ernst zu nehmen. Zu leicht denkt man, dass Krebs die Krankheit der Pechvögel ist. Es trifft irgendjemanden, aber nie einen selbst. Krebs ist aber wie eine Metapher für den Tod (entschuldigen Sie die Dramatik). Es kann jeden von uns, jederzeit und überall treffen. Ärzte waren in meinem Fall verblüfft, warum ich an Hodenkrebs erkrankte. Die Wissenschaft ist sich nicht sicher, was Hodenkrebs verursacht, aber sie wissen ungefähr, welche Umstände Hodenkrebs begünstigen und welche nicht. Laut meiner Ärzte, schienen meine Umstände äußerst hodenkrebsunfreundlich zu sein. Aber das ist nun mal die Krux von Krebs, seine Willkürlichkeit. Zuletzt möchte ich mit Ihnen meine wertvollste Erkenntnis in dieser Odyssee teilen: Leben Sie Ihr Leben! Als ich den Tumor an mir ertastete, schossen tausend Gedanken durch meinen Kopf, aber eine war der lauteste: Würde dieser Tumor das Ende von mir bedeuten,

würde ich mit Reue von dieser Welt gehen. Lassen Sie nicht zu, dass irgendetwas Ihre Lebensqualität beeinträchtigt. Seien Sie die beste Version von sich selbst und genießen Sie das Leben in vollen Zügen. Für mich bedeutete diese Erkenntnis, die akademische Laufbahn, die ich mir vorher ausmalte, an den Nagel zu hängen.

1. It's a man's world

In den letzten Jahren hat im (westlichen) medialen Mainstream der Feminismus stark an Wert zugenommen. Der sog. *Third Wave Feminism* setzt sich mit privateren Aspekten im Leben der Frau auseinander. Themen, wie Sexualität und sexuelle Selbstbestimmung der Frau, aber auch sexuelle Aggressionen und Straftaten gegen Frauen. Aufklärung über sexuelle Belästigung und Vergewaltigung sind dabei Kernpunkte der Agenda des heutigen Feminismus. Es entstanden neue feministische Projekte, wie das von Emma Watson geleitete UN-Projekt *HeForShe*, aber auch virale YouTube-Sensationen, die auf die alltägliche Belästigung, in Form von Zurufen auf den Straßen, aufmerksam machten (Rob Bliss, 2014).

Die westliche Gesellschaft befindet sich in einem Lernprozess. Sie erkennt, dass eine Frau mehr sein kann als nur das Klischee. Sie ist dem Mann gleichzustellen.

Der feministische Einfluss ist auch in Hollywood festzustellen. So hat das neue Jahrtausend mit Filmen wie *Sex and the City* die weibliche Sexualität sowie Unabhängigkeit thematisiert und zelebriert. Filme, wie *Die Tribute von Panem - The Hunger Games* zeigen uns weibliche Heldinnen sind möglich und 2017 führt die Liste fort mit der Verfilmung der DC-Heldin Wonder Woman.

Wie schaut es mit dem männlichen Geschlecht aus? Es gibt (westliche) Bewegungen, wie die *Men's Right Activist*, *The Red Pill* und *Men going their own Way* (abgekürzt *MGTOW*). Jedoch sind diese Bewegungen nicht ausschließlich Repräsentationen der Interessen der Männer, sondern beinhalten teilweise Gegenbewegungen zum Feminismus. Ein Beispiel dafür wäre Männerrechtsaktivistin Karen Straughan mit ihrem Youtube Channel. Auch die *MGTOW*-Bewegung scheint ein Leben ohne Frauen zu propagieren und beziehen sich dabei auf große Namen wie Nikola Tesla (*The History of M.G.T.O.W | MGTOW*, 2017).

Eines ist jedoch klar, durch die Bemühungen der Emanzipation der Frau, gerät die Definition von Männlichkeit ins Schwanken. Wenn eine Frau dem Mann gleichzustellen ist, wo liegt dann noch der Unterschied? Ist es Zeit für ein neues Männlichkeitsbild? Der enorme Zuwachs an Superhelden-Filmen in den letzten Jahren mag als Indiz gedeutet werden, dass Männer sich eher zu alten Werten

besinnen sollten. Liegt die Antwort in der Vergangenheit? Männlichkeit ist in den letzten Jahrzehnten auch Thema in verschiedenen Disziplinen der Wissenschaft geworden. Darunter auch den Filmwissenschaften. Eine der größten Schwierigkeiten aber auch Motivationen dieser Arbeit war der große Mangel an relevanten Werken, was einen der Gründe darstellt, dass feministische Theorie miteinbezogen wurde.

Im Jahr 2014 spaltete der neue Film *Gone Girl – Das perfekte Opfer* von David Fincher die Meinungen. „*Gone Girl's recycling of rape myths is a disgusting distortion*“ (Smith 2014) ist die Überschrift einer der vielen Artikel, die Finchers Film für seine Darstellung von Frauen kritisieren. Andere wiederum feiern die Darstellung der Frau als böse (Cosslett 2014). Aus optimistischer Sicht, kann die Vielfalt der Meinungen als Fortschritt der Emanzipation gedeutet werden. Doch was ist mit der Darstellung von Männern in diesem Film? Ist diese im Vergleich unproblematisch? Wie definiert *Gone Girl – Das perfekte Opfer* Männlichkeit? Das ist die Frage, mit der sich diese Arbeit auseinandersetzen möchte. Um sie zu beantworten zu können, benötigt es eine Definition von Männlichkeit. Diese wird im ersten Teil der Arbeit erarbeitet. Hierfür ist eine interdisziplinäre Vorgehensweise nötig. Es reicht nicht aus, wie Männlichkeit in Medien dargestellt wird, zu analysieren. Es werden feministische Werke von De Beauvoir und Rohe-Dachse analysiert und die Definition des männlichen Subjekts herausgearbeitet. Es wird in Frage gestellt, inwiefern der Mann ein selbstbestimmendes Subjekt darstellt und nicht auch nur eine feste Position in einem vorgefertigten System einnimmt. Anschließend wird Butlers Definition von Gender dargestellt. Hierbei liegt der Fokus auf der Performanz und Performativität von Gender, aber auch auf den Aspekt, dass es nicht zwingend einen Täter hinter der Tat geben muss. Schließlich widmet sich diese Arbeit Connells Buch *Masculinities* oder auch *Der gemachte Mann* zu Deutsch. Dieses Buch ist von Wichtigkeit, da es die Erkenntnis von mehreren Männlichkeiten bestätigt. Ihre Theorie der hegemonialen Männlichkeit ist dabei nicht unproblematisch und wird in Kurzform in dieser Arbeit angeschnitten. Zuletzt wird mit den ausgearbeiteten Wissen Männlichkeit in Filmen ausgearbeitet. Welche Rollen verkörpern Männer in Filmen und wie werden sie dargestellt? Mulveys „Male Gaze“ und Jeffords „Hard Bodies“ stellen dabei Kernaspekte in dieser Arbeit dar. Unter anderem werden aber auch die Darstellung vom melodramatischen Penis, der Rolle des Psychos und des *damaged man* aufgearbeitet.

Anschließend wird dieses Wissen in Form einer Filmanalyse angewendet. Es werden die verschiedenen Männlichkeiten im Film ausgearbeitet und analysiert. Wie interpretiert und bewertet der Film Männlichkeiten? Auch die Dynamik zwischen Männern und Frauen, Männlichkeit und Weiblichkeit, wird analysiert und ausgewertet. Handelt es sich hierbei tatsächlich um einen Backlash am Feminismus, einer männlichen Paranoia? Der Fokus der Analyse liegt hauptsächlich auf der Hauptfigur Nick. Die Analyse der Weiblichkeit ist hierfür jedoch unausweichlich und für eine ausgewogene Analyse essentiell, weswegen im Rahmen dieser Arbeit auch die weibliche Hauptfigur Amy eine Rolle spielen wird. Mithilfe der wissenschaftlich erarbeiteten Definitionen von Männlichkeit, soll Männlichkeit im Film definiert und analysiert werden.

2. Mann ist, wenn man männlich ist, oder nicht?

Was bedeutet es ein Mann zu sein? Was bedeutet es männlich zu sein? Die Antworten zu diesen Fragen sind vielfältig. Für einige Menschen gibt es keinen Unterschied zwischen den beiden. Im Gegenteil, ein Mann ist männlich oder besser gesagt er hat sich männlich zu verhalten, was auch immer das in dem jeweilig gestellten Kontext zu bedeuten hat. Andere erkennen einen Unterschied zwischen den beiden: Ein Individuum wird als Mann identifiziert wird, wenn es die passenden Geschlechtsteile besitzt - einen Penis und Hoden. Männlichkeit bezieht sich auf das soziale Geschlecht einer Person. Darunter werde Aspekte, wie Charaktereigenschaften und soziale Normen verstanden.

Doch beeinflusst nicht unser biologisches Geschlecht unser soziales Geschlecht? Ist es nicht männlich, ein Penis zu haben? Immerhin erziehen wir unsere Kinder, je nach ihrem biologischen Geschlecht, unterschiedlich. Jungen kaufen wir Lego, Mädchen kaufen wir Barbie. Wir geben ihnen verschiedene Namen basierend auf ihrem biologischen Geschlecht. Dies ist eine extreme Simplifizierung der Thematik, doch veranschaulicht sie, wie schwer die Antwort zu finden ist. Was macht uns zu Mann oder Frau? Dieser Teil der Arbeit wird sich mit Theorien und Ansätzen zur Beantwortung dieser Frage beschäftigen. Zwar beschäftigt sich diese Arbeit hauptsächlich mit Männlichkeit, doch „Außerhalb eines Systems von Geschlechterbeziehungen gibt es so etwas wie Männlichkeit überhaupt nicht.“ (Connell, 2015: 124a).

2.1 Das männliche Subjekt und das weibliche Objekt

Die Idee, dass Geschlecht nicht essentialistisch, sondern ein soziales Konstrukt ist, wurde schon im frühen 20. Jahrhundert vertreten. „*Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.*“ (De Beauvoir, 2012, S. 59a) ist einer der bekanntesten Sätze aus Simone De Beauvoirs Werk „*Das Andere Geschlecht*“. De Beauvoir bezeichnet das weibliche Geschlecht, als „das Andere“. Dabei ist

„das Andere“ nicht fest definiert, sondern ein flexibler Begriff, welcher durch den Mann bestimmt wird:

„Er legt in sie, was er fürchtet und wünscht, was er liebt und haßt. Und wenn es so schwierig ist, etwas über sie zu sagen, so deswegen, weil der Mann sich ganz in ihr zu finden sehnt und weil sie Alles ist. Nur ist sie eben Alles auf der Ebene des Unwesentlichen; sie ist alles Andere. Als Anderes aber ist sie auch ein Anderes als sie selbst, anders als das was von ihr erwartet wird. Obwohl sie alles ist, ist sie niemals gerade das, was sie sein sollte. Sie ist ewige Enttäuschung, Enttäuschung der Existenz, die niemals sich selbst zu erreichen, noch mit der Gesamtheit der Existierenden sich zu versöhnen vermag.“ (De Beauvoir, 2012: 59b)

Die Frau ist somit Objekt des Mannes. Sie bestätigt seine Männlichkeit, indem sie diese nicht verkörpert und somit nicht bedroht. Trotz der Annahme, dass die Geschlechter biologisch bestimmt sind, zwei Seiten der gleichen Medaille darstellen und somit in einer Form der Interdependenz bestehen, sind sie nicht gleichgestellt (De Beauvoir, 2012: 50, 52). Der Grund liegt im Ungleichgewicht der Macht - dem Patriarchat:

„Die Geschichte hat uns gezeigt, daß die Männer immer alle konkrete Gewalt in Besitz gehabt haben; seit den ältesten Zeiten des Patriarchats haben sie für nützlich befunden, die Frau in einem Zustand der Abhängigkeit zu halten; ihre Gesetze sind gegen die Frau aufgestellt worden; auf diese Weise ist sie praktisch zum Anderen geworden. Diese ihre Lage kam den wirtschaftlichen Interessen der männlichen Welt entgegen, aber sie paßte auch gut in ihre ontologischen und moralischen Präventionen ein.“ (De Beauvoir, 2012: 55a)

Subjekt sein – nach De Beauvoir - bedeutet Selbstbestimmung und Selbstbestimmung bedeutet in diesem Fall Macht. Möchte eine Frau sich subjektifizieren, benötigt sie Macht. Ohne Macht bleibt ihr nur die Passivität.

Doch welchen Nutzen haben Frauen für das Patriarchat (in diesem Falle zu verstehen als Männerherrschaft)? Abgesehen von der offensichtlichen Reproduktion benötigt das Patriarchat die Frau vor allem auch zur Legitimierung (De Beauvoir, 2012, 55b). Es ist somit kein natürlicher oder Gott

gegebener Zustand (wie das Christentum ihn beispielsweise darstellt), sondern eine Konstruktion, die nur durch die „Zusammenarbeit“ aller Beteiligten existiert. Dies findet sich auch in der Erziehung der Jungen wieder:

„Erschreckt über die harte Unabhängigkeit, zu der sie verurteilt werden, möchten dann viele Jungen lieber Mädchen sein. [...] Wenn indessen der Junge zunächst weniger begünstigt erscheint als seine Schwestern, rührt dies daher, daß man Größeres mit ihm vorhat. [...] Man redet dem Knaben ein, daß von Jungen wegen ihrer Überlegenheit mehr verlangt wird. Um ihn auf dem schwierigen Weg zu ermutigen, der ihm bevorsteht, macht man ihn künstlich stolz auf seine Männlichkeit. Nicht von sich aus fühlt er sich stolz auf seinen kleinen gleichgültigen Geschlechtsteil. Aber er wird es durch die Haltung seiner Umgebung.“ (De Beauvoir, 2012, 62).

Wird der Junge nicht somit Opfer der gleichen Objektifizierung? „Man“ hat Größeres mit ihm vor - die Selbstbestimmung besitzt der Junge demnach auch nicht, sondern sein Geschlechtsteil. Er ist dementsprechend zu Beginn auch passiv. Einzige Möglichkeit dem Jungen diesen Weg zum Subjekt zu erleichtern, ist, indem ihn die Gesellschaft zum Narzissten erzieht. Als Belohnung für die psychische Misshandlung, wird er zum geschädigten Subjekt, welches durch die Objektifizierung der Frau, seinen fragilen Status als Subjekt künstlich aufrechterhalten kann (dazu mehr in 2.2).

Die Frau muss jedoch nicht zu einem ewigen Dasein als Objekt verdammt sein. Durchschaut die Frau das sog. Patriarchat, kann sie in Theorie die Bestätigung des männlichen Subjekts verweigern und somit die Konditionen der „Machtverteilung“ neu verhandeln. Dies war in der Praxis nicht möglich. Wie De Beauvoir schon erkannte, waren Frauen systematisch abhängig gemacht worden von Männern. Ablehnung des männlichen Subjekts war meist mit sozialen und wirtschaftlichen Konsequenzen verbunden.

In einer Zeit, die von zwei Weltkriegen (eine männliche Aktivität) geprägt ist, war Macht hauptsächlich durch diese erlangt. Somit blieb der damaligen, als schwach wahrgenommenen, Frau nur die Option der Unterwerfung. „[...]die

„Schwäche‘ erscheint nur als solche im Lichte der Zwecke, die der Mensch sich setzt, der Werkzeuge, über die er verfügt, und der Gesetze, die er sich selber auferlegt.“ (De Beauvoir, S.54) um die Macht der Selbstbestimmung zu besitzen, musste sich das Verständnis von Macht (physische und materialistische Stärke) und/oder unsere Erlangung von Macht verändern.

Ändert sich das Machtverhältnis zugunsten eines Gleichgewichts, eröffnet sich ein Spielraum. Beide Geschlechter können von ihrem biologischen Schicksal befreit werden. Doch ist dieser Lösungsansatz für ein weibliches Subjekt vielleicht nicht ein wenig zu optimistisch und simpel?

2.2 Das weibliche Subjekt

In den 90er Jahren theoretierte Rohde-Dachser die Idee eines weiblichen Subjekts und taufte Sie „die andere Frau“ (Rohde-Dachser, 2012: 68a). Ausgangspunkt für Ihr Bild der anderen Frau war Freuds „patriarchalisches“ Bild der Weiblichkeit (Rohde-Dachser, 2012: 68b), welche an De Beauvoirs Beschreibung der Frau erinnert. Auch Freuds Bild beschreibt die Weiblichkeit als hauptsächlich passiv und sieht in ihr das Pendant zur aktiven Männlichkeit. Rohde-Dachser entwirft anhand Freuds Weiblichkeit, eine Frau, die nicht komplementär zur aktiven Männlichkeit ist, sondern ihr ebenbürtig. Die Frau wäre damit nicht mehr der Spiegel für den narzisstischen Mann, in dem er sich bestätigen und bewundern könnte:

„Sie erschiene in ihrer Fülle, ein ‚Weib‘, autonom, begehrend und begehrenswert - der Inbegriff seines Wunsches: In diesem entscheidenden Augenblick gerät aber auch die Situation des männlichen Subjekts ins Kippen, und zwar von der des grandiosen Mittelpunkts des Glanzes im Auge der Mutter/Frau zu der des begehrenden Subjekts gegenüber einem anderen (weiblichen) Subjekt, das im gleichen Moment aufhört, sein Spiegel zu sein. [...]“ (Rohde-Dachser, 2012: 69a)

Das weibliche Subjekt wird zwar zum Inbegriff des Wunsches, gleichzeitig aber geht von ihr eine Gefahr aus, da es das männliche Subjekt verführen könnte seine Männlichkeit aufzugeben und zu einem kindlichen Zustand zurückzukehren (Rohde-Dachser, 2012, 69b). Doch die wahre Gefahr liegt in der Chance, dass das weibliche Subjekt nach der Verführung den Wunsch nicht erfüllen könnte. Das männliche Subjekt wäre damit entmannt und erniedrigt. Der Mann ist in diesem Szenario dem Willen des weiblichen Subjekts komplett ausgeliefert (Rohde-Dachser, 2012: 69c).

„Es ist die andere Frau, die scheinbar all dies bewirken kann: Sie kann dem Mann die Männlichkeit rauben, ihn zum Kind machen, ihn zur Bestie stempeln und - so die nächste Zuschreiben - sie will es auch. Das bedeutet, dass sie ihre ‚Macht‘ sadistisch gegen den Mann wendet und wenn sie dies nicht tut, dann könnte sie es doch.“ (Rohde-Dachser, 2012: 70a)

Die andere Frau könnte den Mann entlarven, seine Souveränität in Frage stellen und seine Fragilität bloßstellen. Grund für diese Angst ist die narzisstische Natur des Mannes, wodurch sich aus dem ursprünglichen Begehren nach einem weiblichen Subjekt, ein Hass für das weibliche Subjekt entwickelt (Rohde-Dachser, 2012: 70b). Um diese Gefahr zu neutralisieren wird der Hass des narzisstischen Mannes manifestiert in einem neuen Weiblichkeitsbild, welches Rohde-Dachser „die furchtbare Frau“ tauft, „die sich zur Idee der (entwerteten) ‚kastrierten‘ Frau verhält wie zwei Seiten einer Münze: Beide dienen der Unschädlichmachung des autonomen weiblichen Subjekts, indem sie es entweder entwerten (‚kastrieren‘) oder aber dämonisieren.“ (Rohde-Dachser, 2012: 70c). Dieses dämonisierte Frauenbild ist in Literatur, Kunst und Film als femme fatale bekannt. Genau wie die femme fatale, verkörpert die „furchtbare Frau“ Tod. Sowohl den Tod des weiblichen Subjekts als auch die Gefahr des Todes des männlichen Subjekts (Rohde-Dachser, 2012: 76a). Damit sichert das männliche Subjekt seine Position und verbannt das weibliche Subjekt erneut in die Objektifizierung. Die Weiblichkeit wird wieder einmal zur Ergänzung (zum Spiegel) des narzisstischen, männlichen Subjekts reduziert:

„Es ist das Männliche, das sich hier zu einer allgemeingültigen, objektiven Norm erhebt, der sich die geschlechtliche Färbung, sofern sie überhaupt bemerkt wird, dann als etwas eher Zufälliges, Individuelles beordnet. Derart zum Ganzen verabsolutiert, definiert dieses Männliche nunmehr erneut seine Gegensatzung, nun allerdings nicht mehr als echten Gegenpol, sondern als seine Ergänzungsbestimmung.“ (Rohde-Dachser, S. 72)

Rohde-Dachser impliziert somit (unbewusst?), dass die Geschlechtlichkeit des Mannes als eine Schwäche verstanden werden kann. Wie schon bei De Beauvoir ist auch bei Rohde-Dachser zu erkennen, dass die Erkennung der männlichen Abhängigkeit von Weiblichkeit eine Angriffsfläche für die Souveränität des Patriarchats bietet. Da das Patriarchat jedoch Männlichkeit definieren muss, definiert es sich diese über Bilder von Weiblichkeit. Damit weiß der Mann, was er nicht sein kann oder darf (Rohde-Dachser, 2012, 76b).

De Beauvoir implizierte schon Narzissmus beim Mann, Rohde-Dachser geht explizit davon aus. Doch ist die Problematik dermaßen tief? Dieser Entwurf würde zumindest einen Ansatz zur Erklärung von Sexismus bieten. Was ist jedoch mit anderen Arten von Unterdrückung, wie beispielsweise Rassismus, welche kein Geschlecht voraussetzen, aber der gleichen Gedankenweise folgen? Entwickeln beide Geschlechter eine narzisstische Persönlichkeit basierend auf ihrer Hautfarbe, statt Genitalien, in diesem Falle?

Vor allem aber: Ist die Problematik männlich? Beispielsweise scheinen saudi-arabische Frauen (manche Quellen reden von einem Großteil) das patriarchalische System zu unterstützen und sich sogar gegen eine potenzielle Emanzipation zu wehren (Ambah 2006; Abdel-Raheem 2013). Handeln diese Frauen im oder entgegen ihren eigenen Interessen?

Morgan (1992: 175) definiert die westliche, feministische Methodik als Sammlung und Auswertung von Erfahrungen der Frau(en) in der Gesellschaft. Durch die Quantifizierung dieser Erfahrungen ließe sich ein wissenschaftliches Fazit ziehen. Die Schwierigkeit liegt jedoch darin, dass ein Individuum

Erfahrung mit anderen Individuen macht und selten mit einem System. Aus den Erfahrungen lassen sich Merkmale eines Systems extrahieren, jedoch wären Schlüsse aus diesem Wissen voreilig. Wie De Beauvoir richtig anmerkte, Geschlecht besteht aus zwei Teilen. Um dieses Geschlechter-System zu verstehen würde es logischerweise die kritische Analyse der Erfahrung beider Geschlechter benötigen.

Die Gefahr besteht, dass Feminismus, statt dem System (im Feminismus unter anderem auch Patriarchat genannt), die Frau-zum-Mann Dynamik im System analysiert. Das eigentliche System - welches unter anderem die Dynamik zwischen den Geschlechtern verursacht - bliebe unanalysiert. Kausalität und Korrelation werden verwechselt. Dies kann zur Konsequenz haben, dass Macht mit Männlichkeit assoziiert wird, der Mann als die Wurzel des Problems dargestellt wird und die Mitwirkung von Frauen zur Erhaltung dieses Systems nicht untersucht wird. Doch vor allem wird Männlichkeit im Singular dargestellt (Powrie, Babington, Davies, 2004: 3).

Dies ist anhand der Texte von De Beauvoir und Rohde-Dachse zu erkennen sowie an der Theorie des Male Gaze von Laura Mulvey, welche in einem späteren Abschnitt behandelt wird.

2.3 Gender als Verb

„The effort to identify the enemy as singular in form is a reverse-discourse that uncritically mimics the strategy of the oppressor instead of offering a different set of terms. That the tactic can operate in feminism and antifeminist contexts alike suggests that the colonizing gesture is not primarily or irreducibly masculinist.“ (Butler, 2007: 18)

Butler kritisiert die feministische Bewegung für die Festlegung des Bildes der Frau (als weibliches Subjekt) und betont, dass der Feminismus in seiner Methodik seinem Unterdrücker gleicht. Ihrer Aussage nach, werden Individuen

unterdrückt, deren Mix aus Geschlecht, Verhalten und sexueller Orientierung nicht konform ist:

„Intelligible‘ genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire. In other words, the specters of discontinuity and incoherence, themselves thinkable only in relation to existing norms of continuity and coherence, are constantly prohibited and produced by the very laws that seek to establish causal or expressive lines of connection among biological sex, culturally constituted genders, and the ‚expression‘ or ‚effect‘ of both in the manifestation of sexual desire through sexual practice.“ (Butler, 2007: 23b)

Intelligible, zu Deutsch lesbar, Geschlechter werden dabei von der gesellschaftlichen Norm bestimmt. Jedoch lehnt Butler die Teilung in Sex und Gender von Rubin ab (Rubin, 1996: 121). Nach Butler ist das biologische Geschlecht sozial codiert und somit genauso Teil des sozialen Geschlechts (Butler, 2007:10-11). Definiert werde die gesellschaftliche Geschlechternorm durch Heteronormativität und Phallogozentrismus (Butler, 2007: 44). Butler definiert: *„Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.“* (Butler, 2007: 45). Butlers Gender Begriff besteht aus dem biologischen Geschlecht, der Geschlechtsidentität (gender identity) und der Ausführung der Geschlechteridentität (gender performance) (Butler, 2007: 187).

Die Gender Performance wird durch die phallozentrische und heterosexuelle Norm geschlechtlich codiert. Dabei wird die Identität eines Individuums durch diese vergeschlechtlichten Akte - die „Gender Identity“ - erst lesbar und definiert. Jedoch existiert ihrer Meinung nach aber nicht zwingend ein Subjekt hinter der Handlung, sondern entsteht erst durch diese (Butler, 2007: 195). Die Bildung des Subjekts ist somit performativ (Butler, 2007: 192a).

Dabei ist es unmöglich die Geschlechternorm vollkommen zu verkörpern, weswegen das Gefühl „Mann zu sein“ beziehungsweise „Frau zu sein“ so belohnend und erwünscht ist (Butler, 2007: 30; Butler, 2007: 192b).

Nehmen wir an, dass Gender ist ein Konstrukt, welches nur in Handlungen gebildet wird, so können Individuen nichtkonforme Gender-Identitäten darstellen und die heteronormative und phallozentrische Norm entlarven und schwächen. Dies ist auch Butlers Lösungsansatz: Die Geschlechternorm durch die Parodie von intelligiblen Geschlechtern, beispielsweise durch Drag-Queens, herauszufordern. (Butler, 2007: 200)

Für diese Arbeit liegt jedoch der Fokus nicht zwingend auf Butlers kompletten Theorie, sondern auf dem performativen Aspekt ihrer Theorie, sowie der Frage, wer das Gender eines Individuums bestimmt, wenn diese sie selbst nicht definieren.

2.4 Von Männlichkeit zu Männlichkeiten

„Wenn auch die Lage von Frauen und Männern nicht einfach parallel zu sehen ist, so gilt dieses Prinzip doch auch für Männer: Man wird nicht männlich geboren, sondern muss zum Mann werden.“ (Connell, 2015: 22)

Männlichkeit ist auch ein soziales Konstrukt. Eine Konstruktion mit denen sich die Men's Studies beschäftigen. Es ist dabei wichtig klarzustellen, dass es nicht eine Männlichkeit gibt, sondern Männlichkeit im Plural existiert (MacKinnon, 2003: 16a). Jedoch werden Männer, tätig in Men's Studies, mit kritischem Blick beobachtet. Der Verdacht besteht, dass Männer - als das privilegierte Geschlecht - nicht in der Lage sind Männlichkeit kritisch zu studieren (Morgan, 1992: 38).

Der gängigste Entwurf von Männlichkeit kommt von Raewyn Connell. Mit der Erkenntnis mehrerer Männlichkeiten, entwirft sie das Konzept der

„*hegemonialen Männlichkeit*“. Dabei stellt die hegemoniale Männlichkeit keine feste Männlichkeit dar. Sie ist, je nach Kritik, die Rechtfertigung für die Erhaltung des Patriarchats (Connell, 2015: 130). Hegemoniale Männlichkeit stelle sicher, dass andere Männlichkeiten als auch Weiblichkeiten unterworfen bleiben.

Um zu verstehen, wie Connell Männlichkeit definiert, muss ihr Begriff des Genders (soziales Geschlecht) erläutert werden. Dabei benutzt sie ein dreistufiges Gender-Modell:

„*Wir brauchen ein mindestens dreistufiges Modell, um die Struktur des Geschlechts darstellen zu können; wir unterscheiden dabei Macht (a), Produktion (b) und emotionale Bindungsstruktur (Kathexis) (c).*“ (Connell, 2015: 127a)

Diese drei Aspekte kristallisieren sich vor allem in Beziehungen zu einem anderen Individuum. Wie schon zu Beginn der Arbeit erwähnt, existiert für Connell Männlichkeit außerhalb der Geschlechterbeziehungen nicht.

Macht stellt dabei die Dynamik der beiden Geschlechter dar. Hauptsächlich ist diese Achse geprägt vom Ungleichgewicht des Machtverhältnisses zwischen der Herrschaft von Männern und der Unterordnung von Frauen. Es kann vereinzelt Fälle geben, in denen eine Frau in der Machtposition ist und genau diese Situationen stellen die männliche Herrschaft wiederholt in Frage (Connell, 2015: 127b).

Die Produktionsbeziehungen bestimmen dabei die Arbeitsteilung. Befinden sich Männer in wirtschaftlich lukrativeren Positionen und Frauen eher in häuslichen Positionen, liegt die eine Quelle der Macht komplett in den Händen von Männern. (Connell, 2015: 127c)

Die emotionale Bindungsstruktur setzt sich zum einen aus dem Verhalten gegenüber dem Objekt der Begierde und zum anderen wie dieses Begehren geformt wird. (Connell, 2015: 128a)

Logik folgend können die drei Aspekte in Wechselwirkung gesehen werden. So kann eine vergeschlechtlichte Arbeitsteilung zur asymmetrischen Machtverhältnissen führen, es bedarf aber auch Macht um Arbeitsfelder zu vergeschlechtlichen. Emotionale Bindungen eines Individuums können dementsprechend auch von Macht bestimmt sein, da je nach Status, die Wahl des Partners bestimmt wird. Es spielen jedoch auch andere Aspekte eine Rolle, wie „dass Geschlecht sich mit Faktoren wie Rasse oder Klasse „überschneidet“, bzw. mit diesen interagiert. Wir könnten hinzufügen, dass es auch mit Nationalität oder der Position in der Weltordnung interagiert.“ (Connell, 2015: 128b). Das Gender-System unter Anderem geprägt von biologischem Geschlecht, ökonomischer Klasse, Rasse und Sexualität. Basierend auf diesem Modell definiert Connell Männlichkeit wie folgt:

„Männlichkeit‘ ist –soweit man diesen Begriff in Kürze überhaupt definieren kann – eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur.“ (Connell, 2015: 124b)

Eine dominante Position im Geschlechterverhältnis, die in Theorie von Frauen und Männern eingenommen werden kann, doch in der Praxis nicht der Fall ist. Der Grund liegt in unserer kulturellen Codierung der Körper. *„Das männliche Geschlecht bedeutet unter anderem ein bestimmtes Hautgefühl, bestimmte Formen und Spannungen der Muskeln, bestimmte Körperhaltungen und Bewegungen, bestimmte Möglichkeiten beim Sex.“* (Connell 2015: 104).

Connell sieht Körper als aktive Teilnehmer in der Formung von Gender, jedoch auch als soziale Konstruktionen (Connell, 2013: 98). Die körperliche Erfahrung von Geschlecht erschafft die gesellschaftlichen Kategorien Mann und Frau. Diese körperliche Praxis bezeichnet Connell als die *„reproduktive Arena“* (Connell, 2013: 100a). Dabei ist körperliche Erfahrung nicht zu reduzieren auf die biologische Basis. Das biologische Geschlecht bestimmt nicht

ausschließlich unsere Erfahrungen (wie Periode, Schwangerschaft, etc.), sondern unsere kulturelle Interpretation.

„Es gibt zahlreiche Bereiche, in denen es zu stark durch Geschlecht beeinflussten Verhaltensweisen kommt, die aber nicht den geringsten logischen Bezug zur geschlechtlichen Reproduktion haben (Fußball, Schuh-Design, futures-Märkte, lesbische Sexualität, Handel-Oratorien, die Berufung von Bischöfen ...).“ (Connell, 2013: 100b).

Unser biologisches Geschlecht wird kulturell interpretiert und damit ein Bestandteil unseres sozialen Geschlechts. Folglich, wird Männlichkeit anders als Weiblichkeit ausgelebt, wie beispielsweise mit Sport in westlichen Kulturen (Connell 2015: 105).

Den biologischen Aspekt unseres sozialen Geschlechtes können wir nicht entkommen: „Ich würde daraus schließen, dass wir dem Körper nicht entrinnen können, wenn es um die Konstruktion von Männlichkeit geht; aber wenn etwas unentrinnbar ist, heißt das noch nicht, dass es unveränderbar sein muss.“ (Connell 2015: 107). Das soziale Geschlecht ist nach Connell relational.

Sie unterteilt Männlichkeiten in ein System von Hegemonie, Komplizenschaft, Unterordnung und Marginalisierung (Connell, 2015: 129-135). Dabei stehen diese Männlichkeiten im relativen Verhältnis zueinander. Wie schon erklärt, handelt es sich bei der hegemonialen Männlichkeit um eine Männlichkeit, die zu einem spezifischen Zeitpunkt sich von anderen Männlichkeiten abhebt und die Legitimierung zum Erhalt des Patriarchats darstellt, dabei aber die anderen Männlichkeiten und Weiblichkeiten unterdrückt. Zwar besteht eine Korrelation von Macht und der hegemonialen Männlichkeit, doch verkörpern nicht die mächtigsten Männer gleichzeitig diese. Sie muss nicht einmal real sein. Es können beispielsweise Filmfiguren sie verkörpern, *„Aber diese Hegemonie entsteht trotzdem nur, wenn es zwischen dem kulturellen Ideal und der institutionellen Macht eine Entsprechung gibt, sei sie kollektiv oder individuell.“* (Connell 2015: 131). Nur die wenigstens Männer werden dem hegemonialen Ideal (dauerhaft) gerecht, dennoch zieht ein Großteil der Männer einen Vorteil

aus dieser Hegemonie und der damit verbundenen Unterdrückung der Frau. Diese Männlichkeiten profitieren von Komplizenschaft in Form der sog. patriarchalischen Dividende ohne die Zielscheibe von feministischer Kritik zu werden. (Connell 2015: 133).

Zu untergeordneten Männlichkeiten zählen nach Connell Homosexuelle. Dabei können theoretisch homosexuelle Männer Aspekte der hegemonialen Männlichkeit verkörpern, jedoch projiziert diese in der Homosexualität alle Aspekte, welche nicht in Männlichkeiten hineingehören: Passiver analer Geschlechtsverkehr (Penetration), guter Geschmack (Connell, 2015: 132). Homosexuelle Männer werden somit in der Dynamik De Beauvoirs „das andere Geschlecht“ und dementsprechend mit Weiblichkeit assoziiert. Auch heterosexuelle Männer können sich in einer Position der untergeordneten Männlichkeit widerfinden, sollten sie als unmännlich wahrgenommen werden beziehungsweise sich nicht männlich verhalten.

Marginalisierte Männlichkeiten können beispielsweise ethnische Männlichkeiten (asiatische oder schwarze Männlichkeiten) sein. So kann ein Mann asiatischer Herkunft der hegemonialen Männlichkeit als Individuum entsprechen, aber trotz seiner Ethnie statt durch sie (Connell, 2015: 134-135). Männlichkeit wird durch Macht definiert. Männlichkeiten untereinander werden durch *„Hegemonie, Dominanz/ Unterordnung und Komplizenschaft einerseits, Marginalisierung/Ermächtigung andererseits [...]“* (Connell, 2015: 135) definiert.

Doch nicht nur durch materialistische Macht, sondern durch kulturelle und institutionelle Konformität. Die Macht liegt in der Akzeptanz beziehungsweise in der Nachfrage nach dieser Männlichkeit seitens der Gesellschaft und Staates: „Die maskulinisierte öffentliche Kultur – in Form von Jugendcliquen, Schulen, Arbeitsplätzen, Sportvereinen, Medien – stützt beharrlich die herkömmliche Definition von Geschlecht.“ (Connell 2015: 208).

Connells Begriff der hegemonialen Männlichkeit ist begeht jedoch den gleichen Fehler, wie die der Feministinnen:

„Ein zentraler Kritikpunkt bezieht sich darauf, dass das Konzept nur die eine, die Herrschaftsseite männlicher Hegemonialität sieht. Männer stellen zwar Machtverhältnisse her, sind ihnen aber gleichzeitig unterworfen. Sie sind eben die Geschlechtergruppe, die den Bedingungen kapitalistischer Verwertung ohne echte Rückzugsmöglichkeit (wie sie die Frau in der gesellschaftlich gebilligten Zone der Mutterschaft hat) ausgesetzt ist. Das Konzept kann also nur die Seite der Dominanz von Männlichkeit, nicht aber die Seite der männlichen Verfügbarkeit und Verletzlichkeit, der abhängigen Verstrickung des Mannes in den industriekapitalistischen Verwertungsprozess aufschließen. Damit gerät das Hegemonialkonzept in Gefahr, selbst zum Verdeckungszusammenhang zu werden, in dem dann Leiden von Männern nicht mehr thematisiert werden können.“ (Böhnisch, 2012)

Leider reduziert Connell Männlichkeit erneut zu einer Position in einem Machtverhältnis. Sie redet zwar von verschiedenen Männlichkeiten, doch diese definieren sich durch Macht. Männlichkeit wird als Hierarchie im Gender-System ratifiziert, die nur von anderen Männlichkeiten beeinflusst werden kann. Weiblichkeit ist in diesem System ausschließlich passiver Rezipient dieser Auswirkungen. Die Machtauswirkung verläuft einseitig.

Connell wäre in dieser Arbeit Unrecht getan, wäre ihr Nachwort ausgelassen. Sie (2015: 317-320a) erkennt, dass Bereiche in der Gesellschaft existieren, in denen Männer benachteiligt werden, betont aber auch, dass diese Nachteile den Preis für die Privilegien von Männern in unserer Gesellschaft darstellen. Es sind aber nicht die privilegiertesten Männer, die den größten Preis zahlen, welches den Plural von Männlichkeit bestärkt (Connell 2015: 317-320b). Dies wirft jedoch Fragen auf: Handelt es sich hierbei immer noch um ein Patriarchat oder inzwischen die Rede von einem Kyriarchat?

Die Unterdrückung durchläuft intersektional und stoppt nicht bei Geschlecht. Ein homosexueller, weißer Mann kann beispielsweise vom heteronormativen Charakter unserer Gesellschaft diskriminiert werden, wird aber niemals Opfer

von Rassismus werden. Somit wäre das Patriarchat lediglich ein Adjektiv eines komplexeren Systems.

Betrachten wir Männer aus der psychoanalytischen Sicht und akzeptieren die Tatsache, dass Männer „weibliche“ (gesellschaftlich als solche definiert) Aspekte eigen haben und die charakterliche Differenz der Geschlechter nicht existiert, sondern nur Machtdifferenzen (MacKinnon, 2003: 16b; Morgan, 1992: 194), so sind Männer Unterdrücker und Unterdrückte zugleich in ihrem eigenen System. Kritisch zu betrachten ist auch der Einfluss des Feminismus in die Gender Studies. Bevor der Feminismus als eine akademische Disziplin betrachtet wird, muss er als das gesehen werden, was er im Ursprung ist: Eine politische Bewegung. Politische Bewegungen haben ein Ziel und einen ideologischen Hintergrund. Ziel des Feminismus ist die Emanzipation der Frau. Dies setzt aber der feministischen Wissenschaft auch eine Prämisse voraus: Der weibliche Ausgangspunkt ist die Position des unterdrückten Subjekts und in diesem Ansatz entsteht ein Dilemma. Ausgehend von einer dualen Natur des Problems, kann der Mann nur die Position des Unterdrückers einnehmen. Logischerweise sind Fälle, in denen die Frau eine bevorzugte Position oder eine Position der Mittäterschaft einnimmt, nicht von Interesse für diese Bewegung. Dies lässt sich auch am momentanen wissenschaftlichen Stand erkennen. Männlichkeit und Weiblichkeit sind immer noch in einer Unterdrücker - Unterdrückte Dynamik definiert. Ausgehend von dieser Denkweise kann ein Mann wegen seinem Geschlecht nicht diskriminiert werden. Wie schon erwähnt, werden männliche Akademiker mit Skepsis in diesem Feld empfangen, was eine kritische Auseinandersetzung mit der männlichen Rolle erschwert.

Erst im Zusammenspiel mit anderen Faktoren, wie Rasse, Klasse und Sexualität relativiert sich die scheinbar absolute Macht von Männlichkeit und es eröffnet sich Raum für die Diskriminierung der jeweiligen Männlichkeit. Die Konsequenz dieser Denkweise scheint jedoch unreflektiert. Was ist mit Männern, dessen Männlichkeit sich nicht mit der Position des Unterdrückers identifiziert beziehungsweise sich nicht durch Unterdrückung ausdrückt?

Würden diese Männer beispielsweise nach Connells Definition überhaupt männlich sein? Gender Studies ratifizieren die Problematik, ohne eine Alternative zu bieten.

Zusammenfassend lassen sich aus (sozial-)wissenschaftlicher Sicht Männer und Männlichkeit wie folgt definieren: Mann sein bedeutet männlich zu sein. Männlichkeit existiert im Plural und definiert sich durch eine dominante Position im Machtverhältnis und wird gesellschaftlich, unter anderem durch das biologische Geschlecht, bestimmt. Sie definieren sich durch die Abgrenzung des Weiblichen, existieren aber nur im Zusammenhang mit ihr. Gleichzeitig beinhaltet das emotionale Innenleben eines Mannes auch weibliche Aspekte, welche es zu unterdrücken gilt. Verhält der Mann sich nicht männlich, ist mit gesellschaftlichen Konsequenzen zu rechnen. Männlichkeit ist aktiv - weswegen Homosexualität als unmännlich angesehen wird - und selbstbestimmend. Sie ist herrschend und unterwerfend. Gleichzeitig kann Männlichkeit nach Butler ein performativer Akt sein. Jedoch sind Männlichkeitsideale nicht auf Dauer zu verkörpern und im schlimmsten Fall unerreichbar. Theoretisch befindet sich die Männlichkeit des Mannes somit in permanenter Krise. Sozialwissenschaftlich kann das soziale Geschlecht des Mannes als Herrschaftsmuster aufgefasst werden.

3. Männlichkeiten im Film

3.1 The Male Gaze

Akzeptieren wir Männlichkeit als eine Position der Macht, so ist die logische Konsequenz, dass jegliche Macht im Film vom Mann ausgehen muss. Er muss der Handlungsträger sein, der Protagonist. Doch beginnt Männlichkeit schon vor der Leinwand. Nach Mulvey riskiert der Film - durch den aktiven, erotischen Blick des Zuschauers (Mulvey, 2009: 17) - den Protagonisten in eine passive (weiblichen) Position zu versetzen und somit zum sexuellen Objekt zu definieren. Grund hierfür sieht Mulvey in der heterosexuellen Norm unserer Gesellschaft, aber auch in Freuds Psychoanalyse:

„According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like. Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of advancing the story, making things happen.“ (Mulvey, 2009: 20a)

Der männliche Protagonist muss also nicht nur Handlungsträger sein, sondern auch die Augen des Zuschauers. Die sexuelle Natur des Blickes wird stattdessen auf das (weibliche) Objekt der Begierde des Protagonisten im Film gerichtet:

„Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.“ (Mulvey, 2009: 20b)

In Mulveys Male Gaze findet sich demnach De Beauvoirs (passives) weibliches Objekt und ihre Theorie wieder. Film dient somit zur Bestätigung des narzisstischen, männlichen Subjekts und Erhaltung der patriarchalischen

Ideologie durch die erneute Objektifizierung der Frau (Mulvey, 2009: 25). Dafür steht für Mulvey (2009: 22) die weibliche Figur symbolisch für die Kastrationsangst, weswegen sie in eine Position der Machtlosigkeit verbannt werden muss (beispielsweise Prinzessin in Not), die des weiblichen Objekts.

Nach Mulvey gelingt dies durch die Manipulation der Perspektive. Demnach besitzt der Film drei Perspektiven: Die Perspektive der Kamera beim Filmdreh, die der Zuschauer und die der Charaktere. Dabei wird dem Endprodukt die Perspektive der Kamera genommen und die Perspektive von Zuschauer und Protagonist verschmolzen (Mulvey, 2009: 26). Dadurch identifiziert sich der Zuschauer mit der Figur und kann die erotische Energie seines Blickes auf die Handlung des Protagonisten projizieren (Mulvey, 2009: 21). Diese Auffassung des Schauens hat zur Folge, dass Frauen im Publikum für die Dauer des Films als transgender und sogar homosexuell zu verstehen sind. Mulveys Ansatz ist jedoch nicht unproblematisch. Die größte Schwierigkeit in ihrer Theorie ist die Voraussetzung eines determinierten Zuschauers. Sie schreibt letztendlich vor, dass Film auf einem Reiz-Reaktions-Modell basiert. Filme werden demnach von allen Zuschauern gleich wahrgenommen und lösen die gleichen Reaktionen aus.

Die Idee eines „Männerfilms“ (was der Male Gaze letztendlich verkörpert) ist dabei nicht abzulehnen, doch sogar diese können je nach Zuschauer anders decodiert werden. Je nach sexueller Orientierung wird Mann oder Frau beispielsweise im Film „Man Of Steel“ eher den Körper des Mannes aus Stahl oder den von Louis Lane als Objekt des erotischen Blickes auswählen. Somit könnte der Protagonist Handlungsträger als auch Objekt des Blickes darstellen:

„Der diesen Analysen zugrundeliegende Determinismus einer textuell konstruierten Subjektposition wird im Rahmen der Cultural Studies durch die Rolle relativiert, die den ZuschauerInnen als realen sozialen Subjekten für die Bedeutungsproduktion zugeschrieben wird. Der Ort, an dem Macht verhandelt wird, ist nun nicht so sehr der kulturelle Text selbst, sondern seine

Aktualisierung durch die RezipientInnen, die die textuell favorisierten Bedeutungen vor dem Hintergrund ihrer je spezifischen sozialen Kontexte übernehmen, modifizieren oder zurückweisen.“ (Warth, 2003: 66)

Verstehen wir Film als Fantasie (Warth, 2003: 73), so muss der Zuschauer sich auch mit der Welt identifizieren, welche keinen vergeschlechtlichten Blick voraussetzt.

Einen weiteren Punkt, den Mulvey vernachlässigt, ist die eingebaute Liebesgeschichte in vielen Hollywoodproduktionen (MacKinnon, 2003, 31). Spätestens wenn die Liebe des Protagonisten erwidert wird, wird er auch zum Mittelpunkt vom Gaze seiner Geliebten und folglich verweiblicht: „*The ‚desiring‘ gaze, therefore, is not necessarily tied to the male spectator and nor are women the gaze’s only source of pleasure.*“ (Hall, 2005: 36). Als logische Konsequenz ist es dem männlichen Zuschauer möglich sich auch mit einer weiblichen Heldin zu identifizieren. Dabei stellt der männliche Zuschauer seine Männlichkeit auch nicht (bewusst) in Frage:

„It is possible to go all the way with this idea and to suggest that, if the spectator may identify with a feminized hero or with a male/female couple, it is hard to see what insurmountable barrier there is to his/her identification with a heroine. The male spectator can be so regularly feminized in movie-watching, however secret that process is to him, as to identify with heroes when they are eroticized into objects or feminized by love. If that is so, why, in theory, should he not also be capable of being feminized sufficiently as to identify with a female character? Presumably he must be when he watches a 'woman's picture' of the 1940s, or a woman-centred melodrama such as Douglas Sirk's 1959 Imitation of Life. Why not beyond those areas, too, when, for instance, the female character is to some extent 'subjectified' by love?“ (MacKinnon, 2003: 32)

Dementsprechend findet schon ein Machtaustausch in Form zwischen dem weiblichen Objekt und dem männlichen Protagonisten. Theoretisch spricht nichts gegen ein weibliches Subjekt im Film (und somit einem female Gaze). Dies lässt sich auch in der Praxis belegen mit Filmen wie der Reihe von „Die

Tribute von Panem“ oder „Divergent“, sowie „Wonder Woman“, in denen Frauen die Rolle des Protagonisten einnehmen. So ist zumindest im Aspekt des Zuschauerblickes eine hegemoniale Männlichkeit nicht (mehr) zu erkennen oder zumindest nicht mehr allgegenwärtig.

3.2 Harte Körper und der melodramatische Penis

Männliche und weibliche Körper werden in Hollywood-Filmen grundsätzlich anders voneinander dargestellt. Dies ist am besten zu erkennen in Action- und Superheldenfilmen wie Captain America, Superman oder der Fast and Furious-Reihe. Diese Darstellung der Männlichkeit beschäftigt sich mit Susanne Jeffords Buch „Hard Bodies - Hollywood Masculinity in the Reagan Era“. Darin stellt sie fest, dass diese harten Körper symbolisch codiert sind als „[...] heroic, aggressive, and determined [...]“ (Jeffords, 1994: 25a). Ihren Ursprung fanden die sog. „Hard Bodies“ in der Politik der 80er Jahren:

„In the dialectic of reasoning that constituted the Reagan movement, bodies were deployed in two fundamental categories: the errant body containing sexually transmitted disease, immorality, illegal chemicals, ‚laziness‘, and endangered fetuses, which we can call the soft body‘; and the normative body that enveloped strength, labor, determination, loyalty, and courage - the ‚hard body‘ - the body that was to come to stand as the emblem of the Reagan philosophies, politics, and economies.“

(Jeffords, 1994: 24-25)

Der „hard body“ glich dem von Reagan (weiß und männlich), wohingegen der „soft body“ hauptsächlich von Frauen und Farbigen verkörpert wurde (Jeffords, 1994: 25b). Dieses Körperideal wurde jedoch nicht nur im Film übernommen, sondern auch auf nationaler Ebene als Vertretung des amerikanischen (männlichen) Körperideals gesehen (Jeffords, 1994: 25c). Der hard body stellte eine Antwort auf die gescheiterte Carter Präsidentschaft dar und sollte symbolisch gegen die Gefahren außerhalb der Grenzen von den Vereinigten

Staaten vorbereiten (Jeffords, 1994: 25d). Doch wurden sie auch im internen Kampf gegen gescheiterte Regierungen angewendet (wie im Film Rambo). Sie funktionierten somit als Kritik und Antwort auf ein politisches Problem. Zum Beispiel hat Rambo ein leichtes die amerikanischen Truppen der Nationalsicherheit unbewaffnet zu besiegen. Die Szene entlarvt den nationalen soft body und bietet in Form von Rambo (einem amerikanischen Kriegsveteranen) den hard body als Alternative an (Jeffords, 1994: 33). Es ist eine Korrelation zwischen der institutionellen Macht (das weiße Haus), der hegemonialen Männlichkeit und ihrem Ausdruck im Film zu erkennen.

Mit dem Beginn der 90er läutet Jeffords das Zeitalter einer neuen Filmmännlichkeit ein. Sie schien sich nicht mehr über die hard bodies zu definieren, sondern über Familie. Männer wollten Väter statt Helden sein. (Jeffords, 1994: 140-143). Vor allem änderte aber wollten Männer nicht die destruktiven hard bodies verkörpern, sie mussten es (Jeffords 1994: 144-146). Doch konnten sich Männer im Film nicht eigenständig von der toxischen Männlichkeit des hard body befreien. Dies zeigt Jeffords anhand der Geschichte von „Die Schöne und das Biest“. Das Biest stellt dabei den Hard Body in animalischer Form dar. Doch ist er Opfer eines Fluchs und kann sich nicht alleine von diesem befreien. Belle befindet sich stattdessen in einer Machtposition der Lehrerin. Sie ist diejenige, die das Biest umerzieht (Jeffords, 1994: 151). Dabei wird in Form von Gaston eine antagonistische Männlichkeit eingeführt. Er ist nicht nur Träger des Hard Bodys, er verkörpert diese auch:

„With his cleft chin, broad shouders, brawny chest, wacy hair, and towering height, Gaston fulfills the stereotyped image of male beauty, the hard body that populated the films of the 1980. And with his pastimes of hunting, drinking, and male-bonding, he fulfills as well a stereotyped image of masculinity. Gaston does not simply look the art of the hyper-masculine male, he holds all the opinions that are supposed to go along with it.“ (Jeffords, 1994: 152)

Jeffords (1994: 153a) bezeichnet Belle als eine Disney Feministin, welche Gastons Hypermaskulinität keine Beachtung schenkt. Das Biest ist nach ihr die

Verkörperung des New Mans, welcher jedoch dem Fluch seines hard bodys nicht alleine entkommen kann (Jeffords, 1994: 153b). Der New Man, wie der Name schon andeutet, ist der neue Mann der 90er, den Jeffords als „*the considerate, loving, and self-sacrificing man of the nineties*.“ (1994: 153c) beschreibt. MacKinnon erweitert die Beschreibung des New Mans: „He would seem to be a middle-class professional, white, heterosexual, aged usually between mid-twenties and early forties, with a female partner - not necessarily wife - who has imbibed feminist ideas.“ (MacKinnon, 2003: 13). Es ist in der Tat die Freundin Belle mit den feministischen Idealen, die Biest von seinem Fluch befreit. Die Moral der Disney-Geschichte? Die Männlichkeit der 80er ist zum Fluch der Männer der 90er geworden. Ein Fluch, von dem sich kein Mann selbstständig befreien kann. Männer sind auf die Hilfe nicht irgendeiner Frau angewiesen, sondern auf die Hilfe einer Feministin. Nur so sind sie zu ihrer eigentlichen Männlichkeit zu finden. Denn sollten dem Biest nicht vergeben und geholfen werden, „*all in the castle will suffer with him*.“ (Jeffords, 1994: 155). Nur wenn der Mann vom Fehler seiner männlichen Vorfahren freigesprochen wird, kann es der Gesellschaft als Ganzes besser gehen. Eine Bestätigung des Patriarchats oder einer hegemonialen Männlichkeit ist an Jeffords Beispiel nicht zu erkennen. Ganz im Gegenteil, es scheint so als ob die Männlichkeit der 90er aktiv *gegen* diese unterdrückende Männlichkeit vorgeht. Dennoch überlebt der Hard Body den Wechsel der Zeit, wie am Marvel und DC Franchise in der heutigen Zeit gut zu erkennen ist. Jeffords (1994: 192-193) stellt dabei klar, dass der Hard Body eine gefährliche Form der Männlichkeit darstellt, die tief in der amerikanischen Kultur verankert ist und Nationalismus und Militäreinsätze verherrlicht.

Eine weitere Angriffsfläche für die hegemoniale Männlichkeit im Film stellt der Penis dar. In den 90er Jahren nahm die Darstellung oder Thematisierung der männlichen Genitalien zu. Es wurde jedoch eine Sorte Penis gezeigt, der melodramatische Penis (Lehman 2004: 202a). Wie der Name andeutet, wird der Penis sich nur in dramatischen Filmmomenten dargestellt, wie inzwischen beim Tod. Lehman (2004:202b) argumentiert, dass Männer und das Bild vom Mann im Paradox stehen. Einerseits ist der männliche Körper die Verkörperung

der sozialen Ideale, ähnlich dem hard body, aber besitzt er immer noch eine Achilles Ferse in Form des nicht erregten Penis im Film. Doch warum diese Dramatik beim Darstellen des männlichen Geschlechtsteils? Der Grund, so Lehman (2004: 198), *„is that patriarchy invests so much awe and mystique in the penis. We have to revere the big ones, laugh at the small ones, and so forth.“* Die Darstellung des toten Penis jedoch löst das Mysterium und entblößt die eigentliche Wertlosigkeit des männlichen Geschlechtsteils (Lehman 2004: 199). Der Penis ist zwar auf die große Leinwand angekommen, jedoch bedarf es einen extremen Kontext für dessen Darstellung (Lehman 2004: 202c). Diese „Entwertung“ des Penis wird in Experimentalfilmen, benutzt um das traditionelle Bild von Männlichkeit anzufechten und zu verändern. (Lehman, 2004: 200-201). Nichtsdestotrotz eröffnet diese Darstellung des Penis eine neue Wahrnehmung und Darstellung von Männlichkeit. Hollywood versucht dieser „Entwertung“ des männlichen Genitals entgegenzukommen. So haben sich Agenturen etabliert, die sich auf das Casting von gut bestückten Statisten spezialisieren.

Männlichkeit im Film ist problematisch geworden. Dies erkennt auch David Greven. So wurde der männliche Psycho vom Feind der konventionellen Norm inzwischen zum Verteidiger dieser (Greven, 2004: 145). Die altende Supermacht, von der Jeffords (1994: 193) sprach, versucht ihre Position mit allen Mitteln zu verteidigen. Die politischen Anstrengungen, die in den vorherigen Kapiteln angesprochen wurden, haben die stabile Definition von Männlichkeit ins Schwanken gebracht und dies überträgt sich auf die Männlichkeit im Film. Oftmals ist der Mann im Film geschädigt, er ist fragiler geworden: *„Gone is the hard body of the action film, or the scarred body of the lone hero. Here, we explore self-criticism, fatherhood, trauma, abjection, the limp penis. The screen male would appear even more fragile, more ‘damaged’, more ruined than a decade ago.“* (Powrie, Babington, Davies, 2004: 5). Die hegemoniale Männlichkeit, die nach Connell von Filmfiguren verkörpert werden kann, wird im Medium Film durch fragile, feminisierte und geschädigte Männlichkeiten verdrängt. Dies zeigt sich sowohl in Experimentalfilmen, aber auch in Hollywoodproduktionen. Es handelt sich aber hierbei um einen Prozess.

Actionfilme des 21. Jahrhundert zeigen, dass Jeffords Annahme richtig war und der Hard Body in Form von Superhelden erneuten Einzug in die Kinos der Welt hält. Es gilt der Entwicklung kritisch gegenüberzustehen. Dies ist auch Ziel dieser Arbeit. Im nächsten Teil gilt es das angesammelte Wissen auf den Film *Gone Girl – Das perfekte Opfer* anzuwenden.

4. Venus versus Mars

Im ersten Teil der Arbeit wurde der Begriff Männlichkeit aus verschiedenen Perspektiven definiert. Fazit war, dass Männlichkeit von beiden Geschlechtern verkörpert werden kann, aber kulturell nur mit dem Mann assoziiert wird. Weiterhin definiert und unterwirft Männlichkeit die Weiblichkeit. Es wurden auch filmische Interpretationen von Männlichkeit dargestellt wie der Hard Body von Jeffords. In diesem Teil gilt es das angesammelte Wissen anzuwenden. Wie definiert der Film *Gone Girl – Das perfekte Opfer* im Hintergrund dieses Wissens Männer und Männlichkeit? Wer verkörpert sie? Welche Mittel werden zum Ausdruck genutzt? Wie schon im ersten Teil erwähnt, existiert Männlichkeit außerhalb des Geschlechterspektrums nicht, weswegen sich die Analyse dieses Filmes zwangsweise auch mit Weiblichkeit auseinandersetzen wird.

Es ist der Morgen des 5. Hochzeitstages von Nicky und Amy Dunne, als letztere spurlos verschwindet. Nick schaltet die Polizei ein und Detective Boney stellt Spuren von Blut fest. Durch Amys Bekanntheit als Inspiration der Hauptfigur der Kinderbücher ihrer Eltern „Amazing Amy“ entwickelt sich ihr Fall zum nationalen Ereignis. Anlässlich des 5. Hochzeitstags hat Amy ihre traditionelle Schnitzeljagd veranstaltet, indem sie Rätsel an verschiedenen Orten versteckt hat. Boney findet den ersten Hinweis und entschlüsselt diesen zusammen mit Nick. Die Hinweise bieten Aufschluss über die Ehe von Nick und Amy, sollen aber auch Nicks Schuld an ihrem Mord beweisen. Im Laufe der Untersuchung kommen Erkenntnisse ans Licht, über die Nick allen Anscheins nach nichts wusste. So hätte Amy eine beste Freundin in der Nachbarschaft, Noelle Hawthorne, und sei sogar schwanger. Auch ihre Lebensversicherung wurde vor kurzem erhöht.

Schließlich geht die Polizei von Mord aus und schnell entpuppt sich Nick als Hauptverdächtiger. Motiv für den Mord an seiner Ehefrau scheint Amys erhöhte Lebensversicherung, seine Affäre mit einer seiner Studentinnen, sowie die dysfunktionale und gewalttätige Beziehung. Letzteres wird in ihrem Tagebuch

explizit geschildert: „*What scared me wasn't that he'd pushed me. What scared me was how much he wanted to hurt me more.*” (Amy 00:46:42 – 00:46:45) Dieser Verdacht wird durch die mediale Hexenjagd, geführt von Talkshow Moderatorin Ellen Abbott, verstärkt. Zwischenzeitlich beginnt sogar seine Zwillingsschwester Margo ihn zu verdächtigen.

Es stellt sich jedoch heraus, dass Amy am Leben ist. Der Zuschauer erfährt in ihrem Monolog aber, dass sie plant sich das Leben zu nehmen. Ihr Verschwinden ist Teil ihres Racheplans gewesen, welcher in ihrem Selbstmord seine Vollendung finden soll. Denn nur mit ihrem Tod wird Nick mit Mord angeklagt und zur Todesstrafe verurteilt. Die Erfüllung ihres Plans verfolgt sie medial aus einem Campingplatz. Nick überzeugt seine Schwester von seiner Unschuld und von Amys Plan, woraufhin diese ihn drängt den Anwalt Tanner Bolt zu engagieren. Tanner spezialisiert sich auf Fälle von Ehemännern, die ihre Ehefrauen ermorden. Er akzeptiert Nicks Fall und rät diesem die Ex-Partner von Amy aufzusuchen. Dabei stellt sich raus, dass Amy einen ihrer Ex-Partner wegen Vergewaltigung angezeigt und hinter Gittern gebracht hat.

Desi Collings, Amys anderer Ex-Freund, verweigert Nick die Kooperation, trotz der Tatsache, dass ihre Beziehung mit einer einstweiligen Verfügung ihrerseits und einem versuchten Selbstmord seinerseits ausgegangen ist. Ohne die Aussagen der Ex-Freunde bleibt Nick nur noch die Option Amy über einen Fernsehauftritt zu überzeugen ihren Plan nicht zu vollenden. In der Zwischenzeit wurde Amy im Campingplatz von ihrer Nachbarin Greta und ihrem Freund ausgeraubt, weswegen sie in ihrer Hilflosigkeit sich an ihren Ex-Freund Desi Collings wendet. Dieser erklärt sich bereit sie in seinem Ferienhaus aufzunehmen. Dort angekommen verfolgt sie Nicks Talkshow Auftritt. Überzeugt von seiner Performance, entscheidet Amy ihn von seiner Todesstrafe zu befreien und zu ihm zurückzukehren. Dafür plant Amy Desi zu ermorden. Sie inszeniert mithilfe der Kameras in seinem Haus einen Fall von Entführung, Misshandlung und Gefangenschaft in der sie aus Notwehr Desi umbringt, um sich zu befreien. Zurückgekehrt wird Nick von jeglichen Anklagen befreit.

Bei der Befragung vom FBI zum Vorfall wird Amys Story nur von Detective Boney hinterfragt. Amy blockt Boneys Fragen ab und bezeichnet die Polizei als inkompetent. Der Fall wird geschlossen. Zu Hause angekommen gesteht Amy die Inszenierung des ganzen Vorfalls. Nick droht sie zu verlassen, sobald sich der mediale Wirbel auflöst, wohingegen diese ihm rät eine Nacht drüber zu schlafen.

Als Nick plant beim Interview mit Ellen Abbott die Wahrheit ans Licht zu bringen, überrascht Amy ihn mit einem positiven Schwangerschaftstest. Nick wird handgreiflich und zweifelt die Vaterschaft an. Er bleibt aber schließlich, scheinbar dem ungeborenen Kindes wegen, mit Amy zusammen. Der Film endet mit Nicks Gedanken und Frage „*What will we do to each other?*“.

Eine offensichtliche Thematik des Filmes ist die Kritik an der Ehe, in der Ehe die Geschlechterdynamik eine große Rolle spielt. Ganz nach dem Spruch „Wer hat bei euch die Hosen an?“ kann Ehe als ein Kampf der Geschlechter um Dominanz verstanden werden. Dies ist vor allem in *Gone Girl- Das perfekte Opfer* in spektakulärer Weise zu beobachten.

4.1 Nicks Männlichkeit und die Dynamik der Beziehung vor der Filmhandlung

Die Dynamik des Paares wird zu Beginn hauptsächlich, in Form von Tagebucheinträgen, aus Amys Sicht erzählt. Die Beziehung scheint harmonisch, was hauptsächlich durch das Bestehen von Amys Tests und Sex dargestellt wird. Ben wird in der Barszene mit Margo durch Flashbacks aus Amys Perspektive mit seinem Ich zu Beginn der Beziehung kontrastiert. Als sich Amy und Nick kennenlernen, ist er derjenige der Initiative zeigt. Charmant und aufmerksam versucht er ihre Gunst zu gewinnen. Er besteht ihr Quiz. Vor allem aber stellte er sich als „*the guy to save you from all this awesomeness*“ (00:05:10 - 00:05:13) vor, was für Amy einen wichtigen Punkt darstellt (dazu später). Er war also in einer aktiven Rolle. Sogar im sexuellen Aspekt schien er mit seinem selbstlosen Akt des Cunnilingus zu bestehen. Ben verkörperte den

bereits erwähnten New Man und gewann damit die Gunst von Amy. Amys „feministischen Ideale“ äußern sich (zu Beginn) im Film durch ihre sexuelle Emanzipation, sowie konstante Infragestellung Bens Männlichkeit in Form von Tests. Dabei ist weder Nick noch Amy notwendigerweise das Objekt des Anderen. Betrachten wir die anfängliche Dynamik aus Connells dreistufigen Gender-Modells, so sind beide Journalisten und auch die emotionale Bindung ist heterosexuell und findet aus freien Stücken statt. Machttechnisch ließe sich behaupten, dass Amy durch ihre mediale Bekanntschaft als „Amazing Amy“ eine dominantere Position genießt, jedoch wird diese zu Beginn durch ihre Abgeneigtheit gegenüber „Amazing Amy“ negiert. Dennoch erfüllte Nick die Position eines „Spiegels“ für Amy als er ihr in Form eines Antrags die Möglichkeit eröffnet Amazing Amy endlich einzuholen, welche auch heiratet. Durch den Verlust ihrer Arbeitsstellen beginnt das Gleichgewicht ins Schwanken zu geraten. Für Nick hat der Verlust seiner Arbeitsstelle jedoch eine doppelte Bedeutung. Als Journalist für ein Männermagazin war er in Amys Worten „*an expert on being a man*“ (Amy, 00:05:22). Gekündigt zu werden impliziert, dass er nicht mehr weiß, was es bedeutet ein Mann zu sein. Einen Job zu besitzen stellt aber auch als ein definierender Aspekt von Männlichkeit dar (Morgan, 1992: 76). Durch den Ehevertrag verlagert sich die finanzielle Macht komplett zu Amy. Ben wird abhängig von ihr und degeneriert zu einem (pubertären) Jungen, wie in der Szene des ersten Streits zu erkennen ist (00:33:33 - 00:34:50). „*I just don't know how to do this. I've never not had a job.*“ (Nick, 00:34:17), weswegen er sie als „*The nagging shrew. The controlling bitch.*“ (Amy, 00:34:10), als die „furchtbare Frau“ von Rohde Dachser, darstellt.

Die Dynamik ändert sich erneut als die Mutter von Nick an Brustkrebs erkrankt und Nick und Amy nach Missouri ziehen. Die Mutter stirbt kurz darauf und die Ehe beginnt langsam zu Grunde zu gehen. Amy nutzt ihre letzten finanziellen Mittel um das Haus zu mieten und „*The Bar*“ für Nick zu kaufen. In der Zwischenzeit fängt Nick an auch als Dozent zu unterrichten, während Amy zuhause bleibt. Es entsteht eine neue Dynamik in der Nick zum Brotverdiener aufsteigt und Amy zur Hausfrau ohne Kinder wird. Dies ist jedoch nur Schein, da sowohl die Bar, als auch das Haus auf Amys Namen laufen. Nicks Position

befindet sich somit in einem Paradox. Er ist der Brotverdiener, aber auch gleichzeitig Amys Angestellter. Eine Tatsache, die er versucht zu verheimlichen (0:16:06). Nicks (Schein-)Männlichkeit ist abhängig von Amy. Der Versuch Amy zum weiblichen Objekt zu degradieren scheitert zu Beginn, da Amy sich weigert Mutter zu werden. Amy verweigert Nick die Position des Spiegels. Unfähig seine Männlichkeit in der Ehe zu bestätigen, sucht er stattdessen Bestätigung in seiner Affäre mit der Studentin Andie. Hier ist die Machthierarchie klar definiert. Er ist ihr Dozent und sie seine Studentin. Seine Männlichkeit ist bestätigt.

„Nick Dunne took my pride and my dignity... And my hope and my money. He took and took from me until I no longer existed. That's murder.” (Amy, 01:06:31 – 01:06:40)

Entrissen aus ihrer Heimat und ohne Perspektive auf einen Beruf ist Amy zur Position der Ehefrau eines untreuen Ehemanns verdammt, ohne Möglichkeit dies zu ändern. Amy ist durch Nicks Untreue gefährdet tatsächlich zum weiblichen Objekt reduziert zu werden. Dies ist die (geschlechtliche) Ausgangssituation zu Beginn der Filmhandlung.

4.2 Nick

„My husband has come undone“ (00:44:38) stellt Amy richtig fest, als sie vom Tod von Nicks Mutter schreibt. Der Tod der Mutter degeneriert Nick komplett zum Jungen. Dies wird mehrmals im Film angedeutet. Nicks Männlichkeitsbild formte sich aus den Männeridealen seiner Mutter (00:38:00 – 00:38:05). Er hatte in seiner Kindheit kein männliches Vorbild, da sein Vater sich von der Familie früh trennte. Der Tod seiner Mutter symbolisiert den Verlust seiner angelernten Männlichkeit, aber auch den Verlust der Bestätigung in der Mutter. Die Männlichkeit war nicht verinnerlicht, sondern performativ. Als Muttersöhnchen ohne Mutter besitzt er keine leitende Kraft. Ohne sie im Leben, besitzt er keinen Grund diese mehr zu verkörpern.

Ein halbes Jahr nach dem Tod der Mutter, beginnt Nick die Affäre mit seiner Studentin Andie und trifft sich mit seinen High-School Freunden (00:45:36).

Amys Monolog beschreibt Nicks Frauentyp als „*Cool Girl*“ und ihn als Kind, welches erwachsen werden muss.

Fincher bezieht sich in der Darstellung von Nicks Männlichkeitsbild auf Robert Blys Buch *Iron John*. Als Sohn einer alleinerziehenden Mutter entdeckt Nick seine Männlichkeit aus einer weiblichen Perspektive und lernt diese zu fürchten und im schlimmsten Falle zu hassen (Bly, 1990: 25). Fincher verarbeitet hier erneut das Thema des abwesenden Vaters, aber in einer leicht abgeänderten Form (Chopra-Gant, 2013: 90). Selbst ohne den Vater (als schlechtes Vorbild) im größten Teil des Lebens, besitzt Nick Eigenschaften von ihm. Er ist ein lüglicher und untreuer Ehemann, genau wie sein Vater es war. Mit Hass gegenüber dem Vater, löst diese Tatsache für ihn einen inneren Konflikt aus. Der Film kritisiert diese Form der Männlichkeit als veraltet und unfähig zu überleben, wie in dieser Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt aufgezeigt wird.

Gefangen in einem Limbo aus Selbsthass und Identitätskrise ist Nick gelähmt. Dies erkennt sich in seiner Passivität beim Verschwinden von Amy. Es ist zu Beginn die Polizei, die Amys Verschwinden auf den Grund geht und es sind die Eltern, die Suchaktionen organisieren. All seine Handlungen werden von seiner Schwester Margo gesteuert. Sogar beim Sex mit seiner Affäre Andie, nimmt er durch die Reiterposition eine passive Rolle ein. Er sehnt sich nach einer starken weiblichen Leitfigur. Als Amy verschwindet und er seinen Vater ins Pflegeheim fährt, ruft er sofort Andie mit seinem Einweg-Handy an.

Nick ist zeitweise nicht Handlungsträger, sondern Objekt der Handlung. Er ist sogar Objekt des Gazes, was im Laufe der Analyse aufgezeigt wird. Nicks droht ein ähnliches Schicksal, wie seinem Vater und Desi Collings.

4.3 Die Neuverhandlung der Verhältnisse

Wie schon erwähnt, ist Amys Verschwinden ihr Versuch sich von der Position des weiblichen Objekts zu befreien. Dafür nutzt Amy die mediale Aufregung. Bei den Untersuchungen entpuppt sich Nicks Männlichkeit sowohl dem

Zuschauer als auch den Figuren schnell als Schein. Dies wird anhand der folgenden Szenen und Aspekten dargestellt:

4.3.1 Der Gaze zu Beginn

Der Film beginnt mit einem Monolog von Nick. Amy ist das Objekt des Gazes, jedoch erwidert sie diesen. Amys Position als Subjekt ist gefährdet. Sie ist sich dieser Gefahr bewusst, was deutlich wird, in dem sie zurückblickt und auch dem Zuschauer wird durch Nicks gewaltverherrlichenden Monolog Gefahr (*„/ picture cracking her lovely skull, unspooling her brains [...]“* Ben, 00:00:37) vermittelt. Statt sich mit Nick zu identifizieren, wird dieser dem Zuschauer durch seine gewaltvollen Gedanken distanziert. Der Machtkampf wird eingeleitet. Beide schauen einander an, aber nur einer kann Träger des Blickes sein und der andere muss sich diesem Blick beugen und gefallen. Amy schaut dabei nicht verängstigt, sie stellt Nicks Gaze in Frage. Es ist ein Wett-Staren. Wer wegschaut, verliert. Nick schaut in der Tat weg und Amy geht sicher, dass sie nicht Objekt seines Gazes wird, indem sie komplett verschwindet. Das Machtverhältnis zwischen den beiden wird unter anderem durch die Blickpolitik verhandelt.

4.3.2 Die Schnitzeljagd

Amys inszeniertes Verschwinden dient zur Neuverhandlung der Machtverhältnisse innerhalb der Ehe. Dies geschieht in dem sie Nick öffentlich graduell entblößt und kritisiert. Dies wird auch auf der symbolischen Ebene deutlich: Das Stichwort für die Schnitzeljagd am 5. Hochzeitstag ist *„Wood“*. Holz kann im englischsprachigen Raum auch als Synonym für einen (erregten) Penis verstanden beziehungsweise benutzt (*Morning Wood*) werden. Diese Symbolik findet sich auch in den ersten 10 Minuten mit Margos Aussage *„/ know, go home, fuck her brains out, slap her with your penis, ,There’s some wood for you, bitch.“* (00:07:55 - 00:08:00).

Amy möchte Nick zwar zu Beginn tot sehen, jedoch stellt die Schnitzeljagd auch einen Weg der Erlösung von Nick dar. Es ist Amys pädagogische Maßnahme um ihr Kind Nick vom Jungen zum Mann werden zu lassen. Als Konsequenz werden ihm graduell „Privilegien“ (aus denen seine Männlichkeit besteht) weggenommen. Seine Bar, die er im Verhör als seine nennt, ist Amys. Das Haus und das Auto auch. „*I don't know if that is so surprising. No. But it is humiliating.*“ (00:23:28 – 00:23:31). Es ist nur logisch, da Amy die nötigen finanziellen Mittel besitzt. Dennoch wirkt sich dies negativ auf die Wahrnehmung seiner Männlichkeit aus.

Gegenüber dem Zuschauer erweckt die erste Hälfte des Filmes Zweifel an seiner Unschuld. Durch die Kontraste zwischen dem Nick aus der Vergangenheit und dem aktuellen Nick wird auch beim Zuschauer Zweifel an seiner Unschuld ausgelöst. Er ist unfähig die Rätsel seiner Frau zu lösen, spielt lieber Brettspiele mit seiner Schwester am fünften Hochzeitstag, statt Zeit mit seiner Frau zu verbringen. Er lächelt auf Fotos und hat lieber Sex mit seiner geheimen Affäre. Er sollte Amy von ihrem Fluch Amazing Amy zu sein befreien, doch stattdessen hat er sie zur „miserable Amy“ verunstaltet. Kurz gesagt, er ist nicht mehr der Mann, der er zu Beginn war. Irgendwas scheint verloren gegangen zu sein. Genauer genommen, irgendwer – seine Mutter.

Er löst Amys Rätsel im heimlichen und informiert nicht die Polizei. Seine Handlungen wecken Misstrauen bei der Polizei und Zuschauer. Amy fungiert dabei als Erzählerin, aber auch Autorin der Geschichte von Nick und Amy. Dies bestätigt ihre Position als Subjekt und Nick als Objekt gegenüber dem Zuschauer. Sie leitet und manipuliert die Wahrnehmung und distanziert den Zuschauer von Nick. In der ersten Hälfte des Filmes nimmt der Zuschauer Amys Gaze an. Statt sich mit Nick zu identifizieren, zweifelt auch der Zuschauer an seiner Unschuld und begegnet jeder seiner Handlungen mit Misstrauen. Er wird zum Objekt des Gazes des Zuschauers. Natürlich ist dies aus dramaturgischer Sicht nötig. Ohne diese Narration, würde der Plot keinen Twist besitzen. Es beweist aber Amys Macht in der Beziehung und im Film. Sie besitzt nicht nur die Fähigkeit die Medien und die Polizei zu manipulieren,

sondern auch den Zuschauer. Sie bestimmt die Wahrnehmung des Zuschauers, aber auch für die der Figuren. Jeder folgt ihrem Skript. Nick löst ihre Rätsel. Die Polizei entdeckt, was Amy sie entdecken lässt und die Medien sehen Amy, wie Amy gesehen werden möchte. Sie ist die Puppenmeisterin und folglich das einzige Subjekt in der Handlung, stellt sich aber in der Handlung als Objekt und Opfer dar.

In Form der Rätsel in der Schnitzeljagd definiert sie Nick. Alle drei Rätsel sind an Orten versteckt, an denen Nick mit seiner Affäre Andie Sex hatte. Alle drei Orte sind zusätzlich männlich codiert, da sie hauptsächlich von ihm benutzt worden sind. Sein Büro in der Universität, das Haus des Vaters und der Holzschuppen, der im Film als Mancave bezeichnet wird. Es sind Zufluchtsorte der Männlichkeit in einer sonst weiblich codierten Welt. Diese werden durch Amys Eindringen jedoch entmannt und verweiblicht. Sie werden außerdem noch inspiziert. Denn an allen Orten sind aber auch Beweise für Nicks angebliche Schuld versteckt. Die Unterwäsche von Andie und die Sachen im Holzschuppen implizieren ein mögliches Motiv. Das Tagebuch ist die nötige Zeugenaussage für die Polizei. Die Untersuchung dieser drei Orte ist die Untersuchung von Männlichkeit. Männliche Räume sind somit Räume für Betrug, Untreue und Kriminalität. Die Definition von Nicks Männlichkeit findet sich vor allem in Amys Tagebuch: Er ist der Albtraum einer jeden Feministin. Er verführt die unschuldige und ahnungslose Amy. In seine Falle getappt nutzt er sie schließlich nur für Sex, beutet sie aus und misshandelt sie. Als Besitzerin seiner Bar ist sie auch gleichzeitig Gefahr für den männlichen Narzissten. *Sie muss sterben.* Motiv für den Mord an seiner Frau ist seine Männlichkeit. Ähnlich der furchtbaren Frau, die die Position des männlichen Subjekts gefährdet, verkörpert Nick das männliche Äquivalent. Er ist der furchtbare Mann, er gefährdet die Position des weiblichen Subjekts. Ähnlich wie bei der furchtbaren Frau von Rohde-Dachser, hat Nick keine Bestimmung über die Darstellung seiner Identität. Diese wird hauptsächlich von Amy und den Medien (welche als Erweiterung Amys verstanden werden können) definiert. Er ist der *homme fatal* und ähnlich wie die *femme fatale* im Patriarchat, erwartet den *homme fatal* das gleiche Schicksal im Matriarchat – der Tod.

Durch das Lösen der Schnitzeljagd befreit sich Nick vom Gaze des Zuschauers, aber auch von Amys Darstellung seiner Männlichkeit. Er bewirkt zugleich einen Wechsel in der Definition von Amy. Statt dem Opfer, ist sie nun der Täter. Dies erhebt ihn jedoch nicht zum Subjekt. Für die Medien und Polizei ist er immer noch unter Verdacht für den Mord an seiner Frau. Um vom Verdacht befreit zu werden, muss Nick Amy zeigen, dass er, durch die Schnitzeljagd, seine Lektion gelernt hat. Amy hat der Handlung den Rahmen gesetzt und Nick kann sich aus diesem nicht befreien. Ihm bleibt nur die Option das Objekt ihres Gazes zu werden.

4.3.3 „'Cool Girl'. Men always use that, don't they?‘

Bevor Nick die Möglichkeit bekommt, die Situation explizit aufzulösen, wechselt die Handlung zu Amys Monolog. Es ist erneut Amy, die die Handlung vorantreibt und die Kontrolle über die Erzählung hat. Durch ihre Erklärung des Plot-Twists entgeht sie der Gefahr durch Nicks Schilderung anders dargestellt zu werden, als sie dargestellt werden möchte. Sie bestimmt immer noch, wie sie wahrgenommen wird. Ihre Version der Geschichte hat Vorrang gegenüber seiner. Sie gesteht die Tat und gesteht, dass die schlechten Einträge über Nick ausgeschmückt sind. Wie schon angedeutet, gewinnt Nick durch das Lösen des Rätsels an Selbstbestimmung gegenüber dem Zuschauer. Er ist nicht mehr der misshandelnde, untreue Ehemann, sondern nur noch der untreue Ehemann. Das Lösen bewegt aber auch Amy im Spektrum von Opfer zum Täter. Sie wird nun als *femme fatale* wahrgenommen. Nick gewinnt somit an Macht in der Dynamik. In dieser Szene wird auch die Ausgangssituation der Handlung bestätigt. Er hat die Machtposition Amy graduell entnommen und sie zum Objekt (Cool Girl) degradiert. Ihr Monolog enthält unter Anderem eine Kritik an den Geschlechtern:

“Cool girl’. Men always use that as their defining compliment. ‘She’s a cool girl.’ Cool girl is hot. Cool girl is game. Cool girl is fun. Cool girl never gets angry at

her man. She only smiles in a chagrined, loving manner...And then presents her mouth for fucking. She likes what he likes.” (Amy, 01:10:26 - 01:10:46)

Während des Monologs fährt sie an zwei Autos vorbei, die dabei der Vorstellung des weiblichen Ideals aus männlicher Perspektive entsprechen, dem „Cool Girl“. Interessant hierbei ist jedoch die Wortwahl. Männer wollen ein „Cool Girl“. Ein Girl, zu Deutsch: Mädchen, also keine Frau. Mädchen sind Minderjährige. Minderjährige sind unreif, noch keine entwickelten und gefestigten Persönlichkeiten, wie beispielsweise Andie. Sie sind unselbständig und benötigen eine erwachsene Leitfigur im Leben. „Cool Girl“ ist dem weiblichen Objekt gleichzusetzen. Amys Befreiungsversuch aus der Position des weiblichen Objekts macht sie zur Feministin, aber auch zur Erwachsenen. „Cool Girl“ ist eine pubertäre Weiblichkeit aus der die Frau rauswachsen sollte. Es ist wichtig in dieser Szene auch das Datum in Betracht zu ziehen. Amy „flüchtet“ ein Tag nach dem amerikanischen Tag der Unabhängigkeit. Die unmittelbare Nähe und dennoch entschlossene Distanz zu diesem Tag ist von symbolischer Wichtigkeit. Der Tag der Unabhängigkeit steht für die Unabhängigkeit und Emanzipation von Amerika. Amys Wahl einen Tag danach zu flüchten ist als eine moderne Deklaration der Unabhängigkeit von Frauen zu verstehen. An diesem Tag „stirbt“ die alte Amy, welche von amerikanischen Idealen geprägt ist, in der Toilette einer Tankstelle. Ihren Platz nimmt die autonome Amy ein. Sie trägt praktische Klamotten und isst was ihr gefällt, ohne zu versuchen eine „size two“ zu bleiben (01:11:15). Sie tut, was sie mag.

Ihre feministischen Tendenzen und ihr Schicksal als „Opfer“ werden jedoch überschattet von ihrer narzisstischen Natur. Der Nick, den sie geheiratet hat, war ihr Produkt. Er war ihre Vorstellung des männlichen Ideals, der, durch den Tod der Mutter, zum Jungen degeneriert ist. Er konnte nicht mehr als Spiegel (Objekt) für sie fungieren, noch konnte sie als seiner fungieren. Er war nicht mehr in der Lage ihr zu verhelfen, Amazing Amy zu verkörpern. Gleichzeitig beweist sie auch ihr Wissen über die Manipulation der öffentlichen Wahrnehmung. Sie ist ein Chamäleon und passt sich opportunistisch der

Situation an. Sie ist sich über die Norm der Geschlechter bewusst, weswegen sie in ihrer Erzählung die Schwangerschaft einbaute.

Ihre Emanzipation ist auch eine Lektion: „*He needed to learn. Grown-Ups work for things. Grown-Ups pay. Grown-Ups suffer the consequences.*“ (01:12:41 – 01:12:51). Amy erkennt, dass Nick zum Kind degeneriert ist und bestraft ihn. Nur so kann er erwachsen werden. Hierbei sind Parallelen zwischen Amy und Nick und Jeffords Analyse von der Schönen und dem Biest zu erkennen. Sie ist die Lehrerin und Nick ihr Schüler. Zu Beginn möchte sie zwar Nick töten, aber das ändert sich als sie feststellt, dass ihr Schüler seine Lektion gelernt hat. Ähnlich wie das Biest ist Nick ein Kind. Nur hatte Nick eine Person, die ihn zum „*New Man*“ machte, nämlich seine Mutter. Diese Person verstarb und somit auch Nicks New Man. Amys Ziel ist aber narzisstischer Natur. Sie will Nick zum männlichen Objekt reduzieren. In ihren Augen ist dies zwar immer noch eine Steigerung verglichen mit dem jetzigen Nick, ändert aber nichts an der Tatsache, dass Nick jeglicher Autonomie beraubt wird.

4.3.4 Der Auftritt seines Lebens

Für Nicks Entwicklung sein Anwalt Tanner Bolt von essentieller Bedeutung. Er stellt das erste männliche Vorbild in Nicks Leben dar. Beim ersten Treffen überzeugt Tanner ihn durch seine selbstbewusste Art und seinen Lösungsansatz. Nick bewundert Tanner am Ende der Konversation (01:21:54). Er ist Nicks erste männliche Leitfigur im Film. Interessant ist die Besetzung der Rolle mit dem afro-amerikanischen Schauspieler Tyler Perry. Allen Anschein nach benötigt Nick eine marginalisierte Männlichkeit, um sich aus seiner Misere zu befreien. In der Tat ist Nick der marginalisierten Männlichkeit zuzuordnen. Dies ist an der darauffolgenden Flughafenszene (01:25:31 – 01:27:11) gut zu erkennen, in der Ellen Abbott Nicks Person erneut kritisiert. In dieser Episode wird er als faul, apathisch und im sexuellen Verhältnis mit seiner Schwester dargestellt. Nick und seine Familie sind somit white trash (Poole, 2012: 125). Er ist tatsächlich als eine missverstandene Minderheit in Film zu verstehen.

Durch den Mangel an Zeugen um die Geschichte von Nick und Amy zu revidieren, trainiert Tanner ihn zum „*dancing monkey*“ (die Sorte Ehemann, die Amy und er kritisiert hatten) und lässt ihn in einer Talkshow auftreten. Bei der Vorbereitung wird ihm jegliche Form von Selbstbestimmung genommen. In Form von Abwerfen mit Gummibärchen, wird er mit negativer Konditionierung getrimmt das zu sagen, was von ihm verlangt wird. Er soll „*less wooden*“, weniger männlich, klingen (01:40:00). Er soll nicht seine Version des Vorfalls, sondern die Erwartungen von der Masse und Amy widerspiegeln. Nicht nur er hat seinen Job verloren, sondern beide. Der Vater ist nicht zu erwähnen, sondern nur die Mutter. Trotz der Tatsache, dass Amy und Nick unter ähnlichen Umständen leiden, ist der Fokus hauptsächlich auf der Weiblichkeit in der Erzählung. Die Szene impliziert, dass das Publikum sich eher mit Weiblichkeit identifiziert und sympathisiert als mit Männlichkeit. Die negative Konditionierung ist erfolgreich und Ben erlangt seine „*mama’s-boy charm offensive*“ wieder. Seine performative Männlichkeit vor dem Tod seiner Mutter ist wiederhergestellt. Er weiß nun „*what men are supposed to do in general*“ und wird mit dem Fangen des Gummibärchens belohnt (01:40:09). Seine Performanz wird vollendet mit dem Tragen von Amys Geschenken, einer Uhr und Krawatte. Er hasst diese Geschenke eigentlich, aber da seine Frau sie gekauft hat, muss er diese auch lieben. Seine Metamorphose zum weiblichen Spiegel ist vollendet. Er ist ein „*dancing monkey*“. Das männliche Äquivalent zum „*Cool Girl*“, ein „*Good Boy*“.

Beim Auftritt in der Talkshow wird Nick zum Objekt von Amys Gaze. Doch statt den „furchtbaren (Ehe-)Mann“ verkörpert er jetzt den Spiegel von Amy. Er war ein schlechter Ehemann und sie eine wunderbare Ehefrau. Sie ist besonders, er ist durchschnittlich: „*I was this average guy from an average place...With mediocre aspirations. And I met a woman who dazzled me.*“ (Nick, 01:52:20). Er beweist, dass er seine Lektion gelernt hat. Er schmeichelt ihrem Narzissmus und gewinnt an unglaublichen Wert für Amy. Lebendig ist er nun mehr von Nutzen als tot.

4.3.5 Bloody Amy

Desi Collings stellt eine subtilere Art vom männlichen Subjekt und die eheste Form einer hegemonialen Männlichkeit im Film dar. Seine Objektifizierung von Frauen tarnt sich als Fürsorge und Empathie. Als Amy sich für Hilfe an ihn wendet, nutzt er dies - unter dem Vorwand der Sicherheit - aus, um sie in seinem Ferienhaus einzunisten. Dort ist sie „*more than safe*“, kann ihm aber auch gleichzeitig nicht mehr entkommen (01:48:20). Durch die ‚Sicherheitsvorkehrungen‘ ist das ganze Haus unter Kamerabeobachtung. Es ähnelt eher einem Gefängnis als einem Ferienhaus.

Während dem gemeinsamen Schauen der Shieber- Show verspeist Amy zwei Becher Pudding, was Desi entsetzt. Amy ist nicht mehr „*Amazing Amy*“, weswegen er sie drängt ihr altes Ich anzunehmen. Als sie ihn nicht ernst nimmt, stellt er klar „*I’m not gonna force myself on you.*“ (Desi, 01:55:55). Was eine Klarstellung ist, klingt im Kontext wie eine Drohung und wird mit der leisen Musik im Hintergrund untermalt. Aus Sorge, sie könnte sich seinem Willen nicht beugen, zieht er ins Ferienhaus ein. Er kauft ihr Kleidung und Färbemittel für die Haare und formt seine Amazing Amy. Ihm ausgeliefert, ist sie gezwungen die Rolle des weiblichen Objekts anzunehmen. Die Rolle des weiblichen Objekts perfektioniert und das Symbol des Spiegels für die narzisstische Männlichkeit eingenommen (unter ihm beim Sex), tötet sie ihn. Dass es sich bei dieser Dynamik mehr um Schein als Sein handelt, wird spätestens hier klar. Amy wechselt in eine aktive Rolle. Sie verführt ihn und initiiert den Geschlechtsverkehr. Vor der Fellatio berührt sie sein Gesäß und es hat den Anschein, dass sie seinen Anus mit einem Finger penetriert. Diese Annahme ist auf seinem deutlichen Aufstöhnen begründet, bevor Amy ihn mit der Fellatio beginnt. Auch beim Sex ist sie diejenige, die ihn leitet. Sei es bei der Penetration oder dem Tempo. Sie bleibt in dieser Szene in Unterwäsche gekleidet und lässt sich nicht zum sexuellen Objekt des Gazes reduzieren. Auch die Kameraperspektive stellt Amy nicht in einer unterwürfigen Position dar. Während seines Ablebens wechselt Amy in die dominante Position, sowohl sexuell als auch in der Kameraperspektive (Untersicht). Interessant ist, dass

der sexuelle Akt sogar nach dem Ableben von Desi weitergeführt wird und von Amy erst mit dem Absteigen von Desis Penis beendet wird. Der männliche Anteil im Akt wird entwertet. Dabei ist Desis (melodramatischer) Penis für einen kurzen Moment zu erblicken. Jedoch wird dieser nicht eines Kommentars gewürdigt, wie es sonst so üblich ist. In Lehmans Worten, es wird die unkomplizierte Wahrheit über den Penis dargestellt. Sie ist eine *femme fatale* und bestätigt erneut ihre dominante Position in der Machthierarchie des Filmes.

4.3.6 Die Wiedervereinigung

Nach dem Mord an Desi fährt Amy mit seinem Auto zurück nach North Carthage. Durch den dabei verursachten Lärm wird Nick wach. Beim Aufmachen der Tür sieht er Amy blutüberströmt zu ihm hinlaufen. Er begrüßt sie mit den Worten „*You fucking bitch*“ bevor sie in seinen Armen ohnmächtig wird. Die Wiedervereinigung von Nick und Amy nach ihrem Verschwinden visualisiert die Ambivalenz der Wahrnehmung der Geschlechter. Amy kommt zu Nick in einem schwarzen Jaguar zurück. Durch den medialen Tumult konnte Nick keinen Schritt vor die Tür setzen. Er ist wie eine Prinzessin in im Schloss, genaugenommen Amys Schloss gefangen, die von dem Ritter Amy gerettet wird. Nick ist kurz davor ins Gefängnis zu kommen, doch Amys Rückkehr rettet ihn vor der Todesstrafe. Statt auf einem weißen Ross, kommt sie in einem schwarzen Jaguar, was der Szene ihren Kontrast gibt. Schwarz symbolisiert das Unheil, welches Amy als *femme fatale* verkörpert, während der Jaguar in der Tierwelt der Familie der Katzen entspringt. Eine mit Weiblichkeit assoziierte Tierart. Es kann von einer feministischen Neuinterpretation der Jungfrau in Not ausgegangen werden.

Die Szene betont ihre Ambivalenz mit Amys Fall in Nicks Arme. Aus Sicht der Medien ist Amy die Jungfrau in Nöten. Auf privater Ebene (welche nur der Zuschauer und einige Figuren mitkriegen) rettet Amy aber sein Leben und reduziert ihn stattdessen zur Jungfrau in Nöten.

4.3.7 Shampoo?

Die Duschszene ist eine Schlüsselszene für die Veranschaulichung der neuen Positionen innerhalb der Ehe. Der Anlass für das Entkleiden und dem anschließenden gemeinsamen Duschen ist, dass Amy möchte sichergehen möchte, dass Nick nicht verwanzt ist. Diese Szene beinhaltet den ersten Dialog der beiden nach der Wiedervereinigung und es ist wahrscheinlich der erste Dialog, in dem beide komplett ehrlich zueinander sind. Diese Ehrlichkeit wird durch die Nacktheit der beiden unterstrichen. Interessant ist hier jedoch der Fokus auf Nick. Beim Betreten der Dusche wird im vertikalen Schwenk sein ganzer Körper, inklusive Penis dem Zuschauer präsentiert. Dies geschieht bei Amy nicht, da sie hauptsächlich in der Halbnahen zu sehen. Nick wird somit zum einzigen Objekt des Gazes des Zuschauers. Zum einen untermauert es seine Position als Objekt innerhalb der Beziehung der beiden, zum anderen symbolisiert die Darstellung des Penis den melodramatischen Aspekt und deutet eine dramatische Wendung an, welche sich kurz darauf in Form der Gefangenschaft in der Ehe offenbart. Gleichzeitig ist auch wieder hier keine Thematisierung des männlichen Geschlechtsteils innerhalb der Handlung zu erkennen. Der Penis kann sogar als toter Penis gedeutet werden, da Amy sich später mit seinen Samen schwängern lässt ohne seinen Penis oder sein Einverständnis zu benötigen. Sogar seine Affäre ist zu Ende. Sein Geschlechtsteil ist entwertet und nutzlos. Ein weiterer Aspekt ist der Kontrast der beiden Körper. Nicks Körper wirkt – vor allem durch das Zeigen seines nicht erregten Geschlechtsteils – wie ein Soft Body. Amy hingegen besitzt den (eigentlich männlichen) Hard Body. Dieser wird durch das Blut an ihrem Körper symbolisiert, aber auch an ihren charakterlichen Qualitäten, wie sie selbst anmerkt:

Ben: „You killed someone, Amy. You’re a murderer.”

Amy: „I’m a fighter. ‘I fought my way back to you. “

Ben: ‘You killed a guy. You slashed his throat with a box cutter. “

Amy: „You went on national television and begged me to save your life. And I obliged. But I want that Nick. “

Ben: 'I'm leaving. "

Amy: 'You really think that's smart? Shampoo? Wounded, raped wife battles her way back to her husband, and he deserts her. They'll destroy you. Neighbors will shun you. I'll make sure that no one forgets the pain you caused me. "

Ben: „I don't want anything to do with your groupies outside. Once they go, I go.“

Amy: „Give it the night. Sleep on it.“ (02:12:40 – 02:13:14)

Sie verkörpert dabei die drei Tugenden des „*Hard Body*“: Heroisch, entschlossen und aggressiv. Gleichzeitig ist sie medial die verletzte und vergewaltigte Frau. Während dieser Aussage wäscht sich Amy das Blut vom Körper und ihr Hard Body verschwindet. Sie demonstriert den performativen Aspekt ihrer (medialen) Weiblichkeit, aber auch ihre Macht. Sie ist das Opfer, aber sie bestimmt gleichzeitig die mediale Erzählung und belegt somit beide Sphären. Ihr Heroismus wird gleichzeitig durch die Hintergrundmusik, die den Titel „*Like Home*“ trägt, untermalt und Nicks Aussagen, welche schwere Vorwürfe enthalten, trivialisiert. Wie eine Heldin, kommt Amy von ihrem Abenteuer zurück und wird gefeiert. Dies bestätigt sich in Amys Verhalten gegenüber Nick. Seine Aussagen werden von ihr nicht ernstgenommen.

Erneut lässt sich die Dynamik an Connells Gender-Modell erkennen. Amy ist durch ihre mediale Macht in der höheren Machtposition. Arbeitstechnisch ist Nick arbeitslos. Durch die Affäre mit einer Studentin wird er sehr wahrscheinlich nicht mehr als Dozent beschäftigt und seine Bar ist nach wie vor Amys Bar. Auch die emotionale Bindung wird durch Amy bestimmt, da medial von Nick erwartet wird ein unterstützender und einfühlsamer Ehemann zu sein. Somit definiert Amy die Beziehung der beiden. Sie will „*that Nick*“, der im Fernsehen um sein Leben gebettelt hat. Wohlwissend, dass dies nicht der wahre Nick ist. Er wird zum Spiegel ihrer narzisstischen Natur und Nick kooperiert, wie in der darauffolgenden Szene zu erkennen ist, als er das Bett schlafbereit macht und sie zudeckt. Erst als Amy nicht mehr im Bild ist, wechselt die Musik auf die Untermalung Nicks Wahrnehmung der Situation. Die musikalische Darstellung

von Amys Welt ist von größerer Priorität als Nicks. Die zu Beginn noch friedliche Musik wird durch beunruhigende, tiefe Töne graduell übertönt, mit der ursprünglich friedlichen Musik als Unterton. In seinem Zimmer schließt er die Tür ab und beobachtet diese vom Sessel aus, während er die Katze im Schoß streichelt. Die Katze ist als Erweiterung Amys zu verstehen; die Einheit von Amy und der Katze wird im darauffolgenden Morgen beim Frühstück bestätigt. Das Streicheln der Katze und die Musik unterstreichen Nicks inneren Konflikt. Nach dem Tod seiner Mutter fehlte Nick eine starke weibliche Person im Leben. Er fürchtet sich zwar vor Amy, jedoch könnte sie die starke weibliche Person sein, die er im Leben braucht. Erneut bestätigt sich das Bild von Amy als Heldin. Sie beendet die Hexenjagd gegen Nick und beschert ihm zusätzlich Seelenfrieden.

Amy als starke weibliche Leitperson in Nicks Leben wird erneut bestätigt in der Szene, als sie ihn zu Bett bringt. Gleichzeitig wird aber auch Nick als Kind gefestigt. In dieser Szene trägt der ein T-Shirt mit dem Aufdruck „St. Louis“. Die Stadt aus der Desi Collings kommt. Eine unterschwellige Hommage an die obsoletere Männlichkeit, die Desi verkörperte. Nicks Verhalten ähnelt dabei dem eines Kindes. Er wacht in der Nacht auf, kann nicht einschlafen und schleicht durch das Haus, weil er seine Mutter nicht wecken will. Doch Amy wird wach und bringt ihn zurück ins Bett. Er schläft sogar in seinem eigenen (Kinder-)Zimmer. Am Morgen darauf erhält Nick genaue Instruktionen von Amy, wie er sich zu verhalten hat. Die Übernahme der ursprünglichen Rolle von Nicks Mutter ist vollzogen.

4.3.8 Die Schwangerschaft

In einer der letzten Szenen vor dem Interview mit Ellen Abbott überrascht Amy Nick mit einem „Geschenk“ – ein positiver Schwangerschaftstest. Nick hat jedoch nicht mit Amy geschlafen, weswegen dieser die Legitimität der Vaterschaft anzweifelt. Es stellt sich aber raus, dass sie sich, durch die Spermien, die er in der Samenbank hinterlassen hat, künstlich befruchten lassen hat. Er droht, sie zu verlassen, worauf sie ihm versichert, dass sie

seinem Kind nicht beibringen werden muss ihn zu hassen. Außer sich vor Wut schlägt er Amy gegen die Wand und beleidigt sie als Miststück. Diese erwidert, dass er sich selbst nur ausstehen konnte, als er versuchte jemand zu sein, den dieses Miststück eventuell mögen könnte. Sie habe für ihn getötet und er würde nicht glücklich werden mit einer anderen Frau. Überfordert mit der Situation fragt er sie, warum sie dies überhaupt tut. Sie hätten die ganze Zeit doch nur versucht sich gegenseitig zu verletzen und zu kontrollieren, worauf sie antwortet, dass dies eben eine Ehe ist. Während dieser Szene verstummt die Musik und der akustische Fokus liegt auf dem Dialog. Auch visuell liegt der Fokus auf den beiden. Die Kameraeinstellung befinden sich für den größten Teil in der Halbnahen oder Nahen.

In dieser Szene entmannt Amy Nick vollkommen. Sogar der letzte Aspekt, der Nick noch zum Mann macht, seine Genitalien, wurde ihm durch die Nutzung seiner Spermien genommen. Nach jeglicher erarbeiteten Geschlechterdefinition ist Nick nicht mehr männlich. Er ist nicht einmal mehr ein männliches Objekt, sondern nur ein Objekt, welches Amy als männlich definiert. Nick ist Amys Eigentum geworden. Er hat weder Kontrolle über seinen Körper, noch sind seine Gedanken geschützt vor ihr. Sie weiß, dass Nick von Selbsthass geplagt ist. Jedoch bietet ihm Amy auch Erlösung beziehungsweise einen Anteil an Männlichkeit in Form der Vaterschaft an. Durch die Vaterschaft kann Nick den endgültigen Beweis erlangen, dass er nicht wie sein Vater ist. Gleichzeitig bietet es ihm die Möglichkeit, im Rahmen der Dynamik, eine eigene (männliche) Identität zu formen, In der anschließenden Szene mit Margo wird dies bestätigt als er seine Schwester stumm gesteht, dass er mit Amy zusammenbleiben möchte. Er bezeichnet seine Schwester als seine Stimme der Vernunft. Seine Entscheidung ist somit keine rationale, sie ist höchst emotional. Erneut ist Amy die Lösung zu Nicks Problemen.

4.3.9 Das letzte Interview

Das Interview mit Ellen Abbott dient als Demonstration der neuen etablierten Machtverhältnisse. Wie beim Shieber Interview, sieht der Zuschauer das Geschehen auf einem Bildschirm. Es betont die Performativität des Geschehens. Hierbei handelt es sich nicht um das wahre Duo, sondern um die idealisierte Version der beiden in der Rolle von Eheleuten. Nick wird hier als der neue Ehemann präsentiert, der tanzende Affe. Er demonstriert sein Talent und stellt dabei den aktiven (männlichen) Teil der beiden im Interview dar. Seine Scheinmännlichkeit ist wiederhergestellt. Während seines Auftritts aber gerät er ins Schwanken und vergisst seinen Text. Amy erinnert ihn und er kündigt die Schwangerschaft an. Ellen Abbott bezeichnet die Ankündigung als „*an amazing ending*“ und dies ist es auf seine eigene Art und Weise. Nick hat seine Scheinmännlichkeit wiederherstellen können und er kriegt die Chance in Form von Vaterschaft seine eigene Männlichkeit zu finden und durch die Rolle des Vaters endgültig die Männlichkeit seines Vaters abzulegen. Amy hat mit der Schwangerschaft es tatsächlich geschafft „*Amazing Amy*“ einzuholen. Sie lebt nicht mehr in ihrem Schatten, sie verkörpert „*Amazing Amy*“ nun. Sie ist ihr einen Schritt voraus. Weiterhin hat Nick in Amy endlich einen Ersatz für seine Mutter gefunden. Auch in dieser Szene ist seine Abhängigkeit von einer weiblichen Person zu erkennen. Er vergisst seinen Text und ist an Amys Anweisungen angewiesen. Die Szene wirkt in der Tat wie eine Mutter, die stolz dabei zuschaut, wie ihr Sohn ein Gedicht vorträgt. Ellen ignoriert Nick größtenteils und bei der Ankündigung gratuliert sie ausschließlich Amy. Erneut wird die Irrelevanz der Männlichkeit dargestellt. Der Film beginnt und endet mit Nick als Träger des Gazes und Amy als Objekt des Gazes. Diese Szene ist ambivalent. Einerseits stellt sie Nick in eine Position des Subjekts, jedoch ist Nick in der Beziehung nicht das Subjekt. Es sind auch die einzigen Male, an denen der Zuschauer Einblick in Nicks Inneres bekommt. Die Monologe stellen die Entwicklung von Nick dar. Statt ihren Kopf einschlagen zu wollen um nach Antworten zu suchen, fragt er nur nach Antworten. Amy erwidert den Blick, doch dieses Mal ist es nicht aus Gefahr ihrer Position. Sie lächelt, denn Nick ist der Spiegel für ihre narzisstische Weiblichkeit. Er ist als Gefahr neutralisiert.

4.4 Weibliche Macht und obsoletere Männlichkeiten

Die Machtpositionen sind im Film ausschließlich von Frauen belegt. Die Medien sind in Form der Talkshows von Ellen Abbott und Sharon Shieber als weiblich dargestellt. Auch die Polizeispitze wird von Detective Boney gebildet. Die Handlung wird hauptsächlich in Form von Amy vorangetrieben. Männer werden hingegen nicht nur als passiv dargestellt, sondern auch als unfähig autonom zu sein. Vor diesem Hintergrund im Film von einem Matriarchat ausgehen. Dies lässt sich beim FBI-Verhör im Krankenhaus gut erkennen.

Die Szene beginnt aus der Sicht des FBIs, jedoch in einer leichten Aufsicht. Der Zuschauer kennt inzwischen die wahre Geschichte hinter ihrem Verschwinden. Es ist eine Ambivalenz zwischen der performativen Identität Amys und ihres wahren Ichs zu erkennen. Das eigentliche FBI-Verhör, welches hier größtenteils aus Männern besteht, entwickelt sich schnell zum Verhör zwischen Amy und Detective Boney. Vor dem Beginn des Dialogs, weist der Arzt daraufhin, dass Amy unter dem Einfluss von starken Schmerzmitteln steht, welche aber scheinbar keine Wirkung auf sie haben. Der (männliche) Arzt – in einer Position von Status, Expertise und Macht – wird als inkompetent dargestellt. Das Gleiche gilt auch für das FBI, welches in dieser Szene von einem Mann repräsentiert wird. Dieser ist Amys Schilderung des Vorfalls gegenüber komplett unkritisch. Erst als Detective Boney auf die Mängel in Amys Geschichte hinweist, ändert sich die Haltung der Männer. Der Arzt verschränkt die Arme und schaut zum FBI Agenten, welcher gespannt auf Amys Antwort wartet (02:08:09). Männer sind zum kritischen Denken nicht in der Lage. Die kritische Hinterfragung wird aber schnell mit einem vorwurfsvollen Blick vom FBI-Agenten gegenüber Detective Boney beantwortet, als Amy ihre Darstellung als weibliches Opfer untermalt. Es entsteht wieder ein Wechsel der Reaktionen, als Detective Boney Amy über ihr Tagebuch ausfragt und letztendlich fragt warum sie eine Pistole kaufen wollte. Amy entzieht sich der Situation, indem sie vortäuscht ohnmächtig zu werden und beschuldigt die Polizei der Inkompetenz. Der FBI-Agent unterbricht das Verhör als Amy ins Detail die Vergewaltigungen beschreiben möchte. Männer werden nicht nur als unfähig kritisch zu

hinterfragen, dargestellt, sie wollen es auch nicht, wie es am Dialog zwischen Officer Gilpin und Nick zu erkennen ist: „*Can't you just be happy your wife is home and safe?*“ (Gilpin, 02:09:38).

Wie in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, wird diese Szene von vielen als eine Bestätigung des sogenannten „*Rape Myths*“ (Frauen können Männer mit unwahren Vergewaltigungsvorwürfen das Leben zur Hölle machen) in Amerika gesehen. Amy entkommt mit einer sehr schwachen Geschichte davon und die Polizei ist dabei mehr als zuvorkommend, da sie keine Zweifel aufkommen lässt. Dies ist das genaue Gegenteil von der sogenannten *Rape Culture* Kontroverse in Amerika (Kitchens 2014; Valenti 2015). Rape Culture handelt von der Annahme, dass Vergewaltigung in der Gesellschaft unausweichlich ist. Es trivialisiert die Schwere der Straftat (Oxford Dictionaries). In seiner Anwendung geht Rape Culture sogar einen Schritt weiter und zweifelt die Unschuld der Opfer an. Stattdessen wird das Opfer, an Stelle des Täters, beschuldigt (Southern Connecticut State University). Im Film wird Amys Vergewaltigungsvorwurf ernstgenommen und als sie sich selbst die Schuld gibt („*Oh, my God. Oh, I've encouraged him.*“ Amy, 02:07:34), betont der FBI-Agent, dass sie keine Schuld trifft („*You can't blame yourself.*“ 02:07:37). Amys performative Darstellung als weibliche Unschuld in Not ist gesellschaftlich kohärent. Es ist eine Kritik der Realität und keine Verharmlosung dieser. Fincher gibt der Problematik einen Twist in seinem Film durch die Etablierung eines Matriarchats. Erst durch das Matriarchat würden Frauen in der westlichen Gesellschaft ernstgenommen werden. Er kritisiert spezifisch Amerika: „*And I'd be tied, still, spread-eagle...*“ (Amy 02:10:12). „*Shaved*“ und „*spread-eagle*“ lassen sich als Anspielung auf das Symbol von Amerika verstehen, den Weißkopfseeadler (im Englischen bald eagle). Er setzt die Vergewaltigung der Frauen mit der Vergewaltigung der amerikanischen Werte gleich. Der Kontrast zur gesellschaftlichen Annahme einer Rape Culture, betont das Maß an Veränderung, welches nötig ist um diese Problematik aus der Welt zu schaffen. Gleichzeitig kritisiert diese Szene die gesellschaftliche Bereitschaft Frauen in die Rolle der Schwachen zu stecken. Wie die Drehbuchautorin des Films Gillian

Flynn in einem Interview sagte: „*Women are just as violently minded as men are, but with men it's taken for granted.*“ (Flynn 2013).

Es werden auch andere Männlichkeiten dargestellt, wie beispielsweise Nicks Vater William Dunne und Desi Collings. William Dunne verkörpert dabei die explizite Misogynie, wie es im Vorfall mit der Polizei eindeutig wird. Er beleidigt die Polizistin als „*Stupid, dumb, ugly bitch*“ (00:19:05). Desorientiert läuft er durch die Straßen bis die Polizei ihn einfängt. Seine Verkörperung hat keinen Platz mehr in dieser Welt, sie ist verloren. Anschließend wird er von Nick zurück ins Pflegeheim gefahren. Wie schon erwähnt gilt William Dunne als Darstellung der männlichen Misogynie. Das Absetzen im Pflegeheim symbolisiert, dass diese Art von Mann der Vergangenheit angehört und inzwischen gesellschaftlich inakzeptabel geworden ist. Dies wird im Auto erneut betont mit dem Song „*(Don't fear) the reapers*“. Seine Sorte ist am Aussterben. Diese Tatsache ist akzeptiert und sogar erwünscht.

4.5 Gone Girl - Das perfekte Opfer

Der Titel des Films impliziert dabei vieles. „*Gone Girl*“ beschreibt dabei die Entwicklung Amys. Amy, zu Beginn das „*Cool Girl*“, befreit sich von der Position des Objekts und nimmt die Position des Subjekts ein. „*Das perfekte Opfer*“ besitzt dabei eine doppelte Bedeutung. Einerseits beschreibt es Amy, die Tagebuch- und mediale Figur, welche perfekt als Opfer ist, da jeder mit ihr sympathisiert und sich identifiziert. Innerhalb Amys Erzählung ist sie das perfekte Opfer, da niemand ihre Unschuld anzweifeln würde. Andererseits beschreibt es aber auch Nick, der das eigentliche Opfer in der ganzen Handlung ist. Er stellt das perfekte Opfer für Amy als Täter dar, da ihm niemand seine Version der Geschichte glauben würde. Niemand erwartet einen Mann in der Opferrolle.

Fincher verdreht die Machtverteilung in *Gone Girl- Das Perfekte Opfer*. Es ist eindeutig, dass die Machtpositionen im Film hauptsächlich weiblich belegt sind.

Angefangen bei den beiden Hauptfiguren bis hin zu den Institutionen. Männer sind Akteure in einer Welt regiert von Frauen. Sogar die vermeintliche Hauptfigur Nick Dunne ist für den größten Teil des Filmes eher Spektakel für den Zuschauer als Träger des Blickes. Streng genommen kann sich der Zuschauer mit keinem der beiden Figuren identifizieren. Amy ist eine narzisstische Mörderin und Nick ein Häufchen Elend, welches sich bewusst entscheidet in einer toxischen Beziehung zu bleiben. Das Schicksal von Männern ist in diesem Film extrem. Finchers Film akzeptiert nur Männer in der Rolle des Objekts. Jegliche Versuche die Machtdynamik zu ändern endet mit Konsequenzen und schlimmsten Falle dem Tod. Dabei ist der Film nicht als männliche Paranoia vor der Frau oder als Backlash gegen den Feminismus zu verstehen. Der Film kritisiert die gesellschaftliche Norm von Männlichkeit und Weiblichkeit. Es provoziert uns die beiden unerwünschten Szenarien zu sehen. Männer in der Rolle des Opfers und Frauen in der Rolle des Täters. Vor allem aber zeigt es die Ähnlichkeit der Geschlechter. Finchers Matriarchat verhält sich in keiner Weise anders als die feministische Auffassung des Patriarchats. Dies ist nicht nur an der Position der Männer zu erkennen, sondern auch an Amy. Ähnlich wie der Junge in De Beauvoirs Buch wird Amy durch ihre Eltern in Form von „*Amazing Amy*“ künstlich stolz gemacht. Sie durfte nicht Amy sein, sie musste „*Amazing Amy*“ sein. Ihre Eltern objektifizierten und kapitalisierten sie. Dabei war sie *nie* „*Amazing Amy*“, sondern stand immer nur in ihrem Schatten. Sie war die *nur* Amy und konnte erst mithilfe von Nick das Ideal ihrer Eltern aufholen.

In der Handlung des Films ist Amy ein Paradox. Sie ist Ursache und Lösung. Femme fatale und Heilerin. Heldin und Jungfrau in Not. Doch durch den ganzen Film ist sie das Subjekt und selbstbestimmt. Ähnlich dem männlichen Psychopathen, hält sie die gesellschaftliche Norm aufrecht, statt diese zu erschüttern.

Gleichzeitig stellt Fincher mit Nick eine männliche Ohnmacht dar und kritisiert die eindimensionale Definition von Männlichkeit der Gesellschaft (und der Wissenschaft). Sein Versuch sich aus der Position des Objekts zu befreien brandmarkte ihn als den „furchtbaren (Ehe-)Mann“, der den Tod verdient hat.

Jedoch ist der Film kein Liebesbrief an Männer. Er stellt klar, dass es auch toxische Männlichkeiten, in Form von William Dunne und Desi Collings, gibt und bestraft diese dementsprechend. Nick und Amys Zusammenbleiben stellt eine nötige Symbiose dar. Nick erlangt durch die Vaterschaft endlich die Möglichkeit sich zu beweisen, er sei nicht der Mann, der sein Vater ist und Amy schafft es endlich Amazing Amy verkörpern und zu übertreffen. Ihre performative Erfüllung der Geschlechternorm wird zusätzlich noch belohnt (02:17:02). Dabei darf nicht vergessen werden, dass es nur ein „*amazing ending*“ ist, weil es in erster Linie Amys Interessen abdeckt. Sie ist und bleibt diejenige, die die Rahmenbedingungen innerhalb der Beziehung definiert.

5. Fazit: Es ist Zeit für neue Geschlechterdefinitionen

Was bedeutet es ein Mann zu sein? Die Antwort auf diese Frage scheint in dieser Arbeit nicht gefunden zu sein. Im wissenschaftlichen Rahmen ist Mann in einer gesellschaftlich dominanten Position, der männlichen Position. Männlichkeit bedeutet Herrschaft oder der Kampf um diese, da Männlichkeit im Plural existiert. Im Laufe dieser Arbeit kam diese Definition ins Schwanken. Männer bedecken die obersten (Regisseure, Politiker, etc.), aber auch die untersten Positionen der Gesellschaft (Minenarbeiter, Bauarbeiter, etc.). Die wissenschaftliche Definition ratifiziert dabei die gesellschaftliche Definition von Männlichkeit als dominant und machtvoll. Die Wissenschaft erkennt an, dass die Unterschiede zwischen Mann und Frau nicht von charakterlicher Natur sind, da jedem Menschen das vollständige charakterliche Spektrum zur Verfügung steht. Die Differenzen belaufen sich auf Macht, nur ist diese männlich definiert. Diese Erkenntnis wurde in dieser Arbeit in Frage gestellt. Definition von Männlichkeit durch Macht ist unzureichend, wie sich spätestens bei der Analyse des Filmes *Gone Girl – Das perfekte Opfer* rausstellt. Männer können auch Opfer sein. Sie können machtlos sein. Und dabei handelt es sich nicht um einen statischen Zustand. Er ist dynamisch. Vor allem definiert Männlichkeit nicht, wie zuvor angenommen, die Weiblichkeit, sondern es besteht eine Wechselwirkung zwischen den beiden. Nick und Amys Beziehung befand sich in regelmäßigen Machtwechseln, welche gleichzeitig deren soziale Geschlechter veränderten. Angefangen bei zwei selbständigen Journalisten, wechselte die Dynamik zu arbeitslosem Ehemann und reicher Ehefrau. Nach dem Umzug wechselte die Dynamik wieder. Amy wurde zur Hausfrau und Nick zum Brotverdiener. Der Film endet mit Nick in einer männlichen Ohnmacht und Amy in einer absoluten Machtposition. David Fincher zeigt mit seinem Film, dass die Positionen von Subjekt und Objekt nicht zwingend vergeschlechtlicht sein müssen und vor allem nicht statisch sind. Er zeigt auf, dass für die Position des Subjekts Geschlecht irrelevant ist, es geht nur um Macht. Der Gewinner des Kampfes bestimmt die Regeln. Finchers Film provoziert die Definition von

Geschlecht zu überdenken. Amys Plan konnte nur funktionieren, weil es allzu plausibel erschien, dass Nick sie umbringen würde. Sie ist die Eigentümerin der Bar, des Hauses und des Autos. Isoliert betrachtet ist daran nichts verwerflich, aber in einen geschlechtlichen Rahmen gestellt, sieht es anders aus. Sowohl wissenschaftlich als auch gesellschaftlich ist Nick als unmännlich zu betrachten. Die Ehe stellt nur seine Männlichkeit in Frage, aber nicht ihre Weiblichkeit. Sowohl Macht als auch Machtlosigkeit erscheint im Film konform mit Weiblichkeit. Machtlosigkeit beim Mann jedoch nicht. Auch in der Wissenschaft würde Amys Macht nicht ihre Weiblichkeit in Frage stellen, im Gegenteil. Nach Connell stellt es das Patriarchat in Frage. Männliche Ohnmacht würde aber das Patriarchat genauso in Frage stellen, doch es findet keine Erwähnung in der Wissenschaft. Ähnlich wie im Film und in unserer Gesellschaft, scheint das männliche Opfer auch in der Wissenschaft ein Tabu zu sein. Vor allem, wenn es sich um ein männliches Opfer weiblicher Gewalt handelt. Dies ist dem feministischen Einfluss auf die Gender Studies anzurechnen. Der ausschließliche Fokus auf das weibliche Opfer ist als politische Bewegung gerechtfertigt, aber als Wissenschaft nicht. Die Konsequenz dessen ist anhand des Filmes zu erkennen. Das männliche Opfer Nick provoziert eine Diskussion, welche die, in dieser Arbeit aufgeführten, Definitionen von Männlichkeit in Frage stellt.

Finchers Film zeigt mit der Emanzipation von Amy auch die Emanzipation der männlichen Figur im Film. Die männliche Figur muss nicht den Hard Body besitzen, den Psychopathen spielen oder der Träger des Gazes sein. Das kann auch von der weiblichen Figur übernommen werden. Dieser Rollentausch regt zum Nachdenken an. Wenn der Faktor Macht wegfällt, was bleibt der Wissenschaft um Männlichkeit und Weiblichkeit zu definieren? Um die gesellschaftlichen Definitionen von Geschlecht zu ändern, muss die Wissenschaft neue Definitionen erarbeiten, statt alte zu bestärken. Darunter fällt auch die Beleuchtung des männlichen Leidens, als auch eine Alternative zur momentanen Definition von Männlichkeiten als unterdrückend und herrschend. Die Analyse von männlicher Ohnmacht/vom männlichen Opfer untergräbt dabei direkt das sogenannte Patriarchat und die damit verbundene

hegemoniale Männlichkeit. Diese alternativen Männlichkeiten lassen sich beispielsweise in der Rolle des Vaters finden beziehungsweise erkunden. Das Bestärken der Frau in der Opferrolle sollte auch nicht die Priorität der Wissenschaft sein.

Auch die Erfahrung des Geschlechts kann eine neue Dimension von Männlichkeit und Weiblichkeit offenbaren. Wären die Erfahrungen der beiden Geschlechter unterschiedlich in einer emanzipierten Gesellschaft? Hollywood erkundet mit seinem nächsten Superhelden Film *Wonder Woman* die Rolle der weiblichen Superheldin und bestärkt die Emanzipation der Geschlechter. Dabei handelt es sich um keinen Einzelfall. Die kommenden Jahre werden bezüglich Gender im Film definitiv spannend werden. Es ist eine Veränderung in der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Geschlechter zu erkennen. Es kann gut möglich sein, dass die Begriffe Männlichkeit und Weiblichkeit in den nächsten Jahrzehnten zu obsoleten Konzepten gehören werden.

Literaturverzeichnis

Bly, Robert (1990): Iron John: a book about men, 2. Auflage. Shaftesbury, 1990 (Dorset House Publishing)

Butler, Judith (2007): Gender Trouble. New York, 2007 (Routledge)

Chopra-Gant, Mike: "I'd Fight My Dad": Absent Fathers and Mediated Masculinities. In: Shary, Timothy (Hg.) (2013): Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema. Detroit, 2013 (Wayne State University Press)

Connell, Raewyn (2013): Gender. Übers. von Reinhart Kößler. Wiesbaden 2013 (Springer Fachmedien)

De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. In: Simone Bergmann, Franziska/Schlösser, Franziska/ Schreck, Bettina (Hg.) (2012): Gender Studies. Bielefeld, 2012 (transcript Verlag)

Greven, David: American Psycho Values: Conservative Cinema and the New Travis Bickles. In: Shary, Timothy (Hg.) (2013): Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema. Detroit, 2013 (Wayne State University Press)

Hall, Matthew (2005): Teaching men and film. London, 2005 (BFI)

Jeffords, Susan (1994): Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era. New Brunswick, NJ, 1994 (Rutgers Univ. Press)

Lehman, Peter: "They look so uncomplicated once they're dissected": the act of seeing the dead penis with one's own eyes. In: Powrie, Phil/ Davies, Ann/Babington, Bruce (2004): The Trouble with Men. London 2004 (Wallflower Press)

Mackinnon, Kenneth (2003): Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media. London 2003 (Arnold)

Morgan, David H.J. (1992): Discovering Men. London 1992 (Routledge)

Mulvey, Laura (2009): Visual and Other Pleasure, 2. Auflage. Basingstoke 2009 (Palgrave Macmillan)

Poole, Ralph J. (2012): Gefährliche Maskulinitäten - Männlichkeit und Subversion am Rande der Kulturen. Bielefeld, 2012 (transcript Verlag)

Rohde-Dachser, Christa: Expedition in den dunklen Kontinent, Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. In: Simone Bergmann, Franziska/Schlösser, Franziska/ Schreck, Bettina (Hg.) (2012): Gender Studies. Bielefeld, 2012 (transcript Verlag)

Rubin, Gayle: The traffic in women. In: Scott, Joan Wallach (Hg.) (1996): Feminism and History. Oxford, 1996 (Oxford University Press)

Warth, Eva: Eye/Identity. In: Rüffert, Christine/ Schenk, Irmbert/ Schmid, Karl-Heinz / Alfred Tews / Bremer Symposium zum Film (Hg.): Wo/Man Kino und Identität. Berlin, 2003 (Bertz Verlag)

Internetverzeichnis

Ambah, Faiza Saleh (2006): Saudi Women Rise in Defense of the Veil.

URL: [http://www.washingtonpost.com/wp-](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/05/31/AR2006053101994_pf.html)

[dyn/content/article/2006/05/31/AR2006053101994_pf.html](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/05/31/AR2006053101994_pf.html) (Stand: 13.05.2017)

Böhnisch, Lothar (2012): Männerforschung: Entwicklung, Themen, Stand der Diskussion. URL: <http://www.bpb.de/apuz/144853/maennerforschung-entwicklung-themen-stand-der-diskussion?p=all> (Stand: 16.05.2017)

Cosslett, Rhiannon Lucy (2014): Female villains and false accusations: a feminist defence of Gone Girl.

URL: <http://www.newstatesman.com/culture/2014/10/female-villains-and-false-accusations-feminist-defence-gone-girl> (Stand: 10.05.2017)

Flynn, Gillian (2013): Gillian Flynn on Gone Girl | Interview. URL: <https://www.timeout.com/chicago/books/gillian-flynn-on-gone-girl-interview> (Stand: 21.05.2017)

Kitchens, Caroline (2014): It's Time to End 'Rape Culture' Hysteria. URL: <http://time.com/30545/its-time-to-end-rape-culture-hysteria/> (Stand: 20.05.2017)

mgtow.com: The History of M.G.T.O.W | MGTOW.

URL: <https://www.mgtow.com/history/> (Stand 10.05.2017)

Oxford Dictionaries: rape culture – definition of rape culture in English| Oxford Dictionaries. URL: https://en.oxforddictionaries.com/definition/rape_culture

Raheem, Abdel (2013): Perhaps some Arab women want male guardianship? URL: <http://www.jpost.com/Opinion/Op-Ed-Contributors/Perhaps-some-Arab-women-want-male-guardianship-333762> (Stand: 13.05.2017)

Rob Bliss Creative (2014): 10 Hours of Walking in NYC as a Woman [Youtube-Video], veröffentlicht am 28.10.2014

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b1XGPvbWn0A> (Stand: 10.05.2017)

Smith, Joan (2014): Gone Girl's recycling of rape myths is a disgusting distortion URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/06/gone-girl-rape-domestic-violence-ben-affleck#start-of-comments> (Stand: 10.05.2017)

Southern Connecticut State University: Rape Culture, Victim Blaming, and The Facts. URL: <http://www.southernct.edu/sexual-misconduct/facts.html> (Stand 23.05.2017)

Valenti, Jessica (2015): Sexual assault is an epidemic. Only the most committed apologist can deny it.

URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/may/21/sexual-assault-epidemic-new-research-committed-apologist> (Stand: 21.05.2017)

Filmverzeichnis

David Fincher: *Gone Girl – Das perfekte Opfer* (2014)

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname